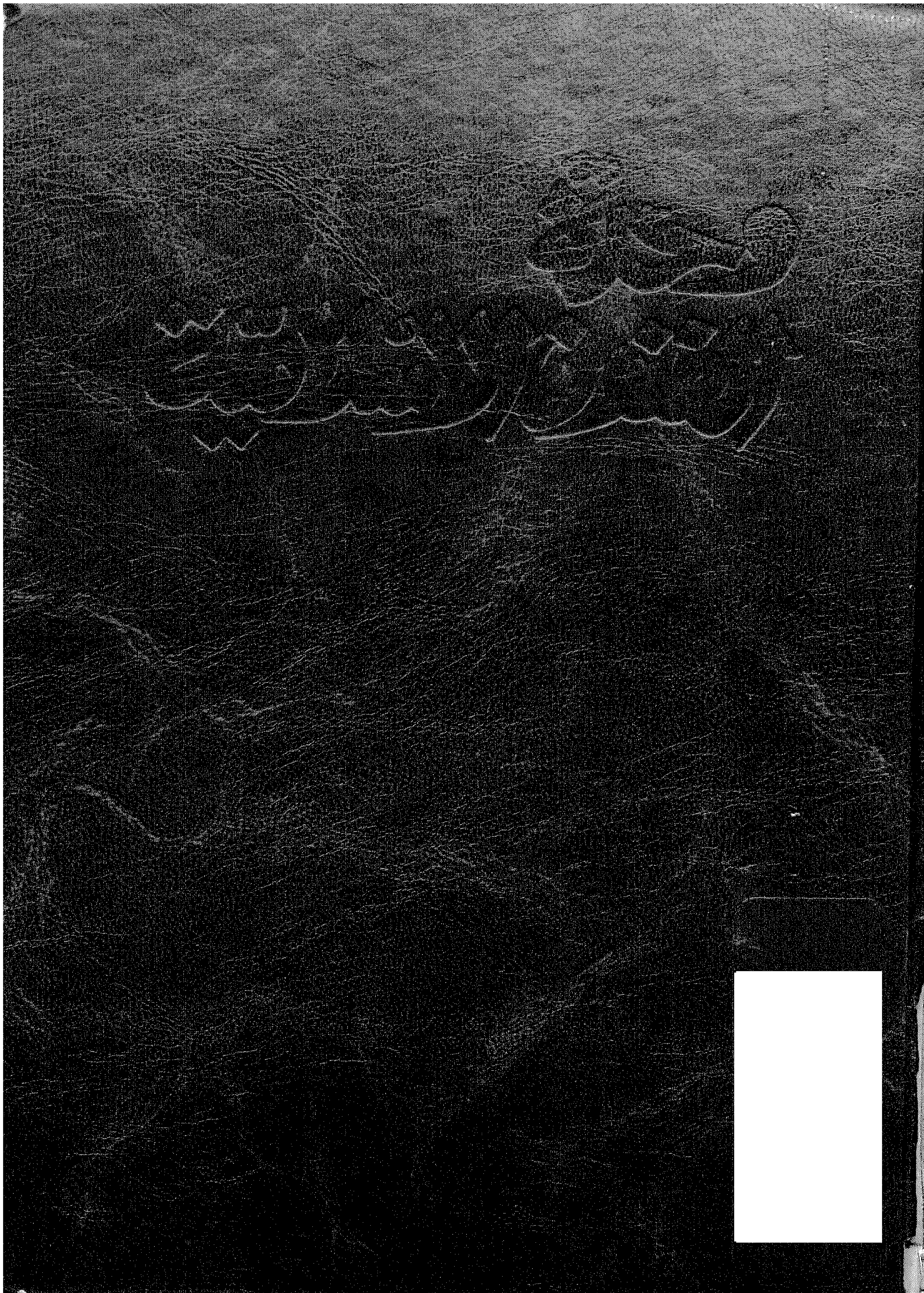


د. غازي مكداشي

وحدة الفنون الاسلامية

عمارة ـ خط ـ موسيقى
دراسة جمالية فلسفية

وحدة الفنون الاسلامية

د. غازي مكداشي

شركة المطبوعات



للتوزيع والنشر

بناية الوهاد -شارع جان-دارك
ص.ب. ٨٣٧٥
بيروت - لبنان

هاتف: ٣٤٤٢٣٦ - ٣٤٥٤٦٠ / ٢ - ٣٥٠٧٢١
فاكس: ٥٢٢١٠٧ - ٩ - ٣٥٧ / ٦٠٢٠٢٩ - ٩٦١١
تلكس: ٢٢٦٦١
الطبعة الاولى ١٩٩٥م

صورة الغلاف (تصوير المؤلف)
- نافذة مزار جامع السلطان ايوب. استنبول
- محراب جامع ومدرسة السلطان حسن. القاهرة

تنفيذ الاخراج: منى التالي

المحتويات

ص

كلمة شكر ١١

المقدمة ١٣

المدخل ١٧

الاستشراق ونفيه للاصالة ١٧

الدلالات الاولى للاصالة ٢١

نافذة على جزيرة العرب عشية ظهور الاسلام ٢٤

قابلية التحول والتطويع عند العرب في الجاهلية ٢٨

وضع الفنون في الجاهلية ٣٠

الباب الاول

المسجد مصدر العمارة الاسلامية

الفصل الاول: تأسيس العمارة الاسلامية واصالتها ٣٩

مسجد المدينة الاول ٣٩

الكعبة وإرث التربيع ٤٤

الطواف حول الكعبة ٤٨

أثر الطواف حول الكعبة في تحديد إيحاءات العمارة الاسلامية ٥١

الفصل الثاني: البنية العامة للعمارة الاسلامية وخياراتها امام العمارات الاخرى ٥٥

اللامحورية في المسجد ٦٠

صحن المسجد ٧٥

إشارة لبعض المصادر الإرثية من جزيرة العرب ....

الفصل الثالث: التشكيل المعماري المتغيّر مع الحفاظ على الايحاء الواحد ٨٥

الباب الثاني

الفن التجريدي الاسلامي وفن الطرب الموسيقي

الفصل الاول: المراحل التأسيسية ٩٩

التجريد ٩٩

بزوغ فنيّ الخط والتجويد من القرآن الكريم ١٠٩

الفصل الثاني: التجويد: المصدر الاساسي لتعريف فن الموسيقى(الطرب) ١١٩

الغناء الديني ١٢٤

التطريب بالقراءة ١٢٨

أثر بيان القرآن الكريم في التركيبة اللحنية في فن التجويد ١٣٢

القراءة بالتطريب المصدر الاساسي لفن الموسيقى الاسلامية ١٣٦

الباب الثالث

الفن والفكر الاسلامي

الفصل الاول: الخلفية الفكرية وراء وحدة الفنون الاسلامية ١٤٣

خصوصية الدراما في الفن الغربي ١٤٤

نفي النفس(الأنا) عند الفنان المسلم ١٤٧

توحيد رؤية الفن في الحقيقة والاعتقاد ١٥٣

الفصل الثاني: معايير القيمة الجمالية كما وردت في النصوص الاسلامية ١٥٥

تعريفات الحسن والجمال ١٥٦

الموقف الجمالي(حب الجمال لذاته) ١٥٨

الادراك الجمالي(الجمال الظاهر والجمال الباطن) ١٥٩

مقتطفات من وصف انجازات العمارة في النصوص الاسلامية ١٦٠

الباب الرابع

جمالية الفنون الاسلامية ووحدتها

توطئة: الزاوية التي ندرك من خلالها وحدة الفنون ١٦٥

الفصل الاول: التأليف في العمل الفني ١٦٩
التأليف بالتآلف ١٧١
مفهوم التأليف(الالفة الجامعة) ١٧٧
خصائص«الالفة الجامعة» ١٨٦

الفصل الثاني: طبيعة التعبير في العمل الفني ١٩١
الحركة والايقاع ١٩٢
الايقاع الانسيابي ١٩٣
وحدة التعبير ٢١٨
عناصر إيقاع كل من الفنون الثلاثة (الخط والعمارة والموسيقى) ٢٣٢

الفصل الثالث: ماهية الحركة الانسيابية في العمل الفني ٢٣٧
أثر مشيئة اللّه المطلقة في مسار الحركة ٢٣٧
محاكاة الحركة للموجودات ٢٤٠
منهجية الفن وخلفيتها الفكرية ٢٤٧

الفصل الرابع تجانس الموجدات في نظرالفن ٢٤٩
دور«المساحة المتحركة» في موضوع التجانس ٢٥٠
توضيح التجانس في تجاور الجسم المملوء والجسم الفراغي ٢٥٧
ماهية التجانس ٢٧٦
استنتاج ملخّص ....

الباب الخامس

الفن الاسلامي«فن مفتوح»

أ ـ «مجال» حركة التعبير في العمل الفني ٢٨١
ب ـ المرتكزات الثلاثة لبنية تعبير العمل الفني ٢٨٥
ج ـ الفن الاسلامي رافض التأطر ٢٨٦
د ـ الفن الاسلامي و«منطقه الخاص» ٢٩٠
هـ ـ إمكانية التجديد والاستمرار في«الفن الاسلامي المفتوح» ٢٩٢

و ـ وحدة الفنون الاسلامية في المسجد ٢٩٣

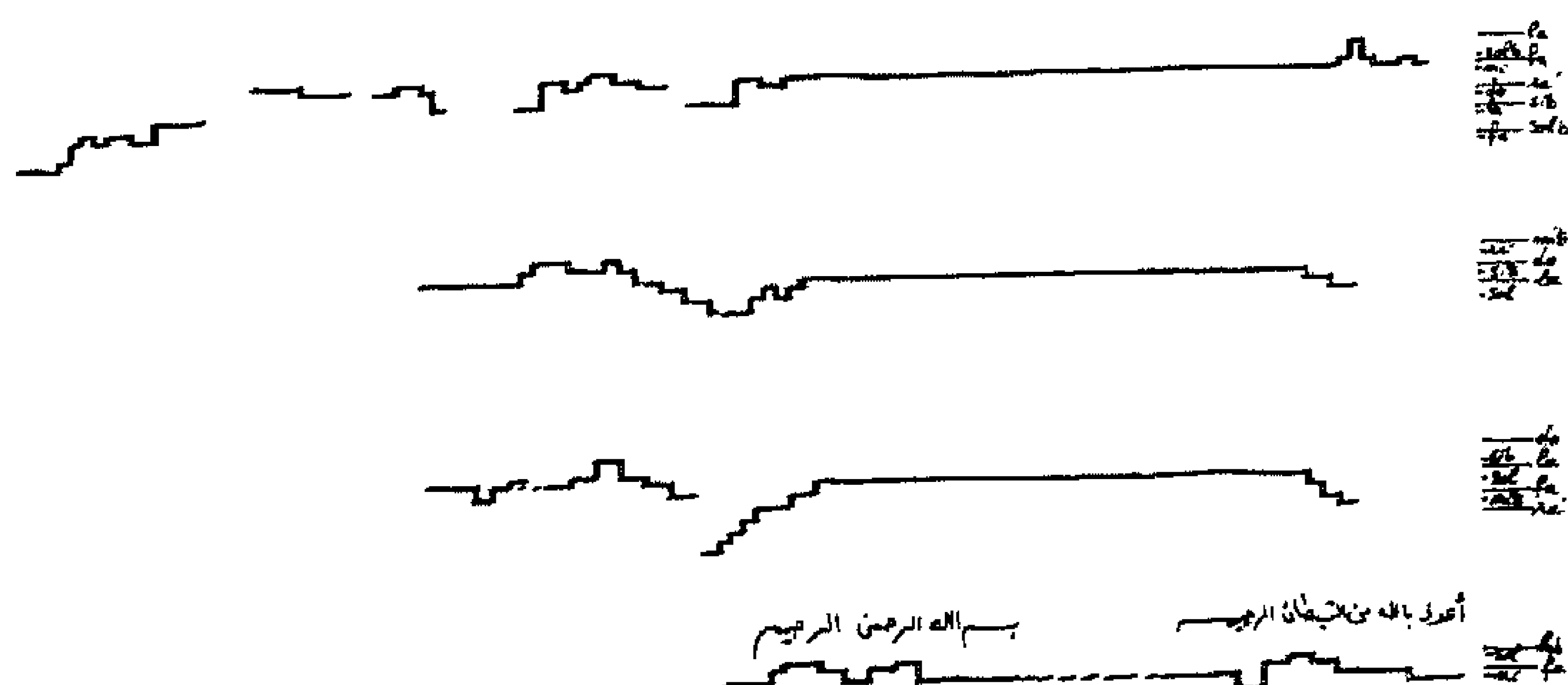
الخاتمة ٢٩٥

المصادر والمراجع العربية ٢٩٩

المصادر والمراجع الاجنبية ٣٠٩

بسم الله الرحمن الرحيم







كلمة شكر

بتقديمي للقارىء العربي هذه الدراسة التي أوليتها ما أمكنني من الجهد العلمي، يسرّني أن أتوجه بجزيل الشكر إلى السادة الذين تابعوا الموضوع معي عن كثب وناقشوه باهتمام. وأخص بالذكر رئيس قسم الفنون والآثار في كلية الآداب في الجامعة اللبنانية الدكتور محمود أمهز، وأستاذ قسم الفلسفة فيها الدكتور علي زيعور والدكتور رضوان السيّد واستاذ قسم الآداب الدكتور وجيه فانوس. كذلك أتوجه بالشكر للذين إهتموا بتوجّهات بحثنا وتابعوا معنا الرأي وخاصة في المراحل الأولى وهم السادة جان أنكولبير (Jean Englebert) عميد كلية الهندسة المعمارية في جامعة لياج - بلجيكا والموسيقار هنري پوسار (Henri Pousseur) أستاذ معهد الفنون الجميلة في لياج - بلجيكا والموسيقار جان إيڤ بسار (Jean yves Bosseur) الباحث في المركز الوطني للأبحاث العلمية في باريس.

وأتوجه بشكري إلى مسؤولي متاحف بعض الدول العربية والإسلامية في القاهرة وفي دمشق وفي استنبول، لما قدموا لي من تسهيلات لأجل الاطلاع عن كثب على بعض المخطوطات والآثار والمعالم الإسلامية، كما أشكرهم للسماح لي بتصويرها.

أتقدم أيضاً بجزيل شكري إلى مؤسسة الحريري التي رعت هذا العمل عند انطلاقته الأولى، وذلك بتغطيتها نفقات الرحلات العلمية التي قمت بها إلى الدول العربية والإسلامية وبعض الدول الغربية خلال السنتين ١٩٨٥ - ١٩٨٦.

المقدمة

يتناول هذا البحث جمالية الفنون الاسلامية، إضافة إلى العلاقة الجوهرية التي تربط بينها وبين الخلفية الفلسفية التي تقوم عليها وتوحدها.

ذلك أن اهتمامنا بهذه الفنون ينصب على شخصيتها المميزة، مسقطين من الحسبان الحديث عن بعض التيارات الفنية الجديدة والتي برزت خلال القرنين الماضيين، وخصوصاً تلك التي حملت الكثير من ملامح الفنون الغربية في هذا المجال.

ويركز هذا البحث على الفنون الثلاثة: العمارة والخط والموسيقى. ويعود ذلك لعدة اسباب اهمها، أن خبرتنا العلمية والميدانية تتمحور حولها وتكمن فيها بالدرجة الاولى. كما أن لهذا الاختيار سببه المهم الآخر، وهو أن كلاً من هذه الفنون الثلاثة ينتمي إلى ميدان مختلف كل الاختلاف عن الآخر في وسيلته التعبيرية. ففن العمارة قائم على أبعاد الفضاء الثلاثة، وفن الخط يقوم على بُعديْ المساحة، اما الموسيقى فهي فن يقوم على بُعد واحد وهو الزمن. ومما لا شك فيه أنه لا خلاف حول أهمية هذه الفنون الثلاثة، وذلك قياساً على سائر الفنون الاسلامية الاخرى. وبالتالي نكون قد احطنا بكل أشكال وأساليب التعبير في الفنون من حيث مبدؤها العام.

إن كل تلك الاسباب تعطي لاختيارنا المبرِّر المطلوب. خاصة أن الفنون التي يتناولها بحثنا هذا تتشابه مع بقية الفنون الاسلامية في جوانب أسلوبية كثيرة، والتي من أهمها على الاطلاق فن الزخرفة، والذي يلتقي وفن الخط في كثير من مجالات ووسائل التعبير لدرجة التداخل معه، حتى نكاد أحياناً نعجز عن الفصل بينهما لشدة انصهارهما في بوتقة واحدة، كما سيظهر لنا من خلال البحث.

اما فن العمارة الاسلامية فقد حصرنا الحديث عنه في بحثنا بعمارة «المسجد». كما حصرنا الحديث عن الموسيقى بفن «التجويد القرآني» وذلك بهدف التركيز ـ اساساً ـ على دورهما الريادي في تحديد الهوية الاسلامية لكل من فني العمارة والموسيقى عموماً.

ولأن بحثنا يتناول جماليات الفنون الاسلامية والخلفية الفلسفية القائمة عليها، فهو بالتالي يكون قد أخذ منحىً معيناً، وركز على علم الجمال بالدرجة الاولى. وعلى هذا الاساس، فإن المنهجية التي انتهجناها في هذا البحث توقفت امام ثلاث مسائل وهي:

ـ اعتبار التجربة الجمالية القائمة على المشاهدة والاستماع، والتي تتم بالاستدلال الذوقي والحسي، منطلقاً للبحث الفكري.

ـ اعتماد المقارنة بين الفن الاسلامي والفن ذي الطابع «الدرامي» (الغربي). هذا الفن الاحتدامي الذي يشكل أهم واعظم تيار بين تيارات الفنون الغربية على الاطلاق.

ـ عدم الاكتفاء بدراسة العمل الفني بطريقة التحليل التشريحي الصرف، وذلك بسبب ضعف هذه الطريقة في خوض علم الجمال.

واستكمالاً للبحث في جماليات الفنون الاسلامية، بهدف الانتقال إلى مرحلة تعميق هذا الادراك الجمالي، عمدتُ خلال البحث اليومي إلى جمع معلومات حول معاني الفن الاسلامي من مصادر مختلفة، أهمها المخطوطات الاسلامية المنشورة، والابحاث الاستشراقية. كما اتبعت منهجية اعتماد النصوص الملائمة لتجربتي الجمالية، والتي تحققت بالاستدلال الذوقي والحسي. وهذه المنهجية تقوم على استخدام كل المعلومات التي تتوافر للباحث من البيئة الاسلامية العامة لهذه الفنون، بهدف تقوية ودعم المدركات، لإعطاء إمكانية للتذوق والاستمتاع بأكبر قدر ممكن من القيمة الجمالية الحقيقية للفن الاسلامي.

كان لا بد لهذه التجربة أن تتم مجردةً قدر المستطاع عن اي موقف اعتقادي مسبق. حيث إن كل نهج عكسي لتطبيق ما اعتاده المؤلف او الباحث وما يعتقده، يؤدي إلى تشتيت البحث وتحويله عن مساره في علم الجمال، والسير به ربما نحو البيان العقائدي، مما يجعل الفنون في المرتبة الثانية من الاهتمام لتكون في النهاية مجرد ستار له، او يحكم على هذه الفنون ـ كما حصل عند أكثر المستشرقين ـ من خلال قيم جاهزة او مستنبطة من البيئة الفكرية الغربية.

اختصاراً لهذه المسألة اقول، إن المنهجية التي اتّبعتها في دراسة جماليات الفنون الاسلامية، هي في البحث عن النصوص التي تتلاءم مع تجربتنا الجمالية، وهي المُعبَّر عنها كما هو سائد بعبارة «من الاسفل إلى الاعلى» ويعني ذلك الانطلاق من واقع الفنون كما تبدو وتظهر، صعوداً إلى فكرها الفلسفي النابع من بيئتها الاسلامية الصرفة.

اما عن سبب اعتمادي على مقارنة الفن «الدرامي» الغربي بالفن الاسلامي في بعض فصول البحث، فمردَّهُ إلى حقيقة التجاور الجغرافي فيما بين الحضارتين الاسلامية والغربية، كما أن المقارنة في بعض الاحيان تعمل على زيادة إيضاح شخصية الفن الاسلامي، خاصة أن القارىء او المتلقّي العربي والمسلم يعيش اليوم ازدواجية نتاج الحضارتين.

ثم إذا نظرنا من ناحية أخرى في المسألة الثالثة والمتعلقة بعدم حصر الدراسة باستعمال طريقة التحليل التشريحي الصرف، نجد أن الانفراد بكل عنصر بعيداً عن مجمل العناصر المكونة والجامعة للعمل الفني الواحد قد يفيد أكثر في العلوم الاخرى التي تعالج الفنون من جوانب متعددة، كتاريخ الفن او علم تقنيات الفنون وتطورها عبر التاريخ. وترجع قيمة هذا النوع من الدراسات التحليلية، والتي اشتهر بها المستشرقون، كونها تُعتبر مصادر مهمة في بحث مثل بحثنا هذا، لكن لا يمكن الركون إليها والتوقف عندها، لانها لا تكشف غالباً عن روح نتاجات الحضارة الاسلامية، وموقفنا الرافض هذا يتلاءم مع موقفنا الآخر ويُنسِّق معه، والمتعلق في بحثنا عن خلفيات معاني الحقيقة والاعتقاد في الفن، دعماً للتجربة الجمالية، عندئذٍ سنجد أن النصوص التي سنستشهد بها في الاصل مرتبطة بعلم التوحيد، حيث تلتقي كل معاني الفنون الاسلامية وتجتمع، لكون هذا العلم ينظر إلى الكون ككل متجانس له مرجعية واحدة.



لوحة رقم ١
قاعدة مئذنة مسجد المنصُورة،
تلمسان،المغرب(٧٣٧هـ/ ١٣٣٦م)

المدخل

إن واقع ازدهار الفنون الاسلامية وبروز شخصيتها المميزة، اجمع عليه غالبية الباحثين المتخصصين في هذه الامور. فمنذ مطلع القرن الماضي وخصوصاً بعد حملة نابليون على مصر برز في الغرب اهتمام كبير في هذا المجال. فكان المستشرقون بعد جهودهم الاستكشافية في العالم الاسلامي، من اوائل الذين لاحظوا الشخصية المميزة للفنون الاسلامية، فهم يُقرّون بذلك، نظراً لقوة الشواهد الحقيقية والتي ما زالت باقية إلى يومنا هذا في المتاحف وغيرها من اماكن اثرية، من عمارة وزخرفة ونقوش ومصاحف مخطوطة ونحو ذلك. إلا أننا نجد الكثير من المستشرقين وبعد الإقرار بحقيقة هذه الشخصية في كتبهم وأسفارهم لا يلبثوا أن يبخسوها حقها في موضع آخر من السفر نفسه، أو يشككوا بها ويطعنوا بصحتها، أو يقوموا بنسبتها إلى غير المسلمين. لذا تراهم في حالة تناقض وحيرة، مما يجعل هذه الحالة تنعكس مباشرة على القارىء.

الاستشراق ونفيه للاصالة

وباعتقادنا، إن هذه المواقف المتناقضة عند هؤلاء إنما تنطلق من القاعدة التي يعتمدونها في دراساتهم والتي تقول إن العرب المسلمين الاوائل، خرجوا من الجزيرة العربية خُواة الوفاض إلا من شيء واحد فقط وهو اللغة القوية الجميلة. ونذكر من هؤلاء جون هوغ (JOHN D. HOAG) [١] وكريسويل(CRESWELL)، حيث يقول هذا الاخير ما معناهُ: «كان يوجد اثناء عهد الخلفاء الراشدين فراغ معماري شبه كامل بحيث إن صفة«عربي» لا يصح استعمالها ابداً من أجل الإشارة إلى العمارة الإسلامية»[٢].

اما المستشرق المعاصر بابادوبولو(A. PAPADOPOULO) فيذهب إلى ابعد من ذلك، فإنه بعد أن ينفي وجود إرث معماري وفني، يقوم ايضاً بنفي وجود اي إحساس عند العرب المسلمين الاوائل بجماليات العمارة. فيقول:«إنه بالتأكيد لا(النبي) محمد ﷺ ولا الخلفاء الثلاثة في المدينة (المنورة) ولا المؤمنون قد تصوروا ولو مرة واحدة وجود تعبير فني للعمارة خاص بها. فكل جمال العالم بالنسبة لهم يوجد في لغة القرآن الرائعة، أو في شعر الجاهلية، وليس لديهم أية تربية بالاحساس حتى يقدروا جمال العمارة والرسم»[٣].

إن تفريغ الانسان العربي المسلم من إرثه الفني، المحتمل وجوده قبل الاسلام، يهيء عند المستشرقين الموقف القائل بأن نتاجات العمارة والفنون الإسلامية«بلا أصالة». وأصحاب هذا الرأي يجدون في الفن الإسلامي وعاءً

(١) HOAG, JOHN, P ARCHITECTURE ISLAMIQUE, BERGER LEVRAUT, PARIS 1982, P. 13.
(٢) CRESWELL, KAC A SHORT ACCOUNT OF EARLY MUSLIM ARCHITECTURE, BALTIMORE 1985, PP. 17 - 18.
(٣) PAPADOPULO, A : L' ISLAM ET L' ART MUSULMAN, ed, D ART, LUCIEN MAZENOD, PARIS 1976, P. 223.

فارغاً تجمعَّت فيه عناصر أولية متفرقة استوردت - حسب تعبيرهم - من هنا وهناك، اي من نتاجات أصيلة كاليونانية والرومانية والبيزنطية. وقد اقتصرت المرحلة الاسلامية بالنسبة لهم على مهمة«ساعي البريد» بنقل نتاجات حضارات حقيقية غربية (حسب رأيهم) لتسليمها من جديد، وبعد حوالي عشرة قرون، لشعوب غربية لاحقة من أجل نهضتها الجديدة.

وانطلاقاً من«المُسلَّمة» التي تحدثنا عنها، انكب البحاثة ضمن البحث العلمي التحليلي، للتخصص في اقسام الفنون الاسلامية كمثل كريسويل الذي اهتم بمرحلة بداية العمارة الاسلامية، وجورج مارسيه الذي تخصص بالعمارة والزخرفة الاسلامية في شمال افريقيا، وغيرهم الكثير من المستشرقين. ففي كتابات هؤلاء المستشرقين نجد أنهم يتناولون عناصر في الفن الاسلامي بطريقة مفككة ثم مجمعة حسب تصنيفات دقيقة نسبةً لمصادر نشأتها الإرثية. وإذا بنا أمام عملية تجميع لأطراف وأعضاء جسم الفن الاسلامي، وهي موضوعة كلها بترتيب على طاولة التشريح ليكون لدينا في النهاية جثة هامدة بلا روح(٤).

ويقوم القليل من المستشرقين، بتجميع العناصر والتفاصيل المدروسة عن الفنون الاسلامية من الابحاث الأخرى التحليلية، وذلك بهدف تبيان طبيعة تلك الفنون بصيغتها الكاملة الشاملة، وبهدف الحديث عن جماليتها وفلسفتها.

وحتى في حال تم هذا الجمع وتبين لهم أن لهذه الفنون شخصيتها المميزة وأقروا بها، نجد أن البعض منهم ينسب الفضل بذلك لليد العاملة غير المسلمة، أو يشكك البعض الآخر بهوية هذه الفنون متسائلاً: هل هي إسلامية أم لا؟ هل هي موجودة أم لا؟ إلخ...

ومن هذه الاستنتاجات ما قيل من أن العرب الذين جلبوا الاسلام، ما زالوا تقريباً حتى يومنا هذا غير راغبين«بوضع ايديهم في الطين». وأن الفنانين المقيمين في بلاد الشرق الاوسط المفتوحة، مختزني تقاليد الالف سنة، والذين مارسوا الفنون والتقنيات البيزنطية، كانوا يلبون طلبات الاسياد الجدد باللغة والطرق السائدة آنذاك(٥). ويستطرد صاحب هذا القول فيذهب إلى ابعد من ذلك في طرحه فيقول صراحة:«سنكون إذن امام حالة شكل(اي الفن الاسلامي) من اشكال الفنون البيزنطية(ولمدة طويلة) في الشرق الاوسط، مكيفة فقط حسب احتياجات المنتصر(اي العربي المسلم) وليس حسب جمالية جديدة، والتي نستطيع تسميتها حقاً اسلامية»(٦).

هذه الافكار والآراء جاءت في كتاب«الاسلام والفن الاسلامي» والذي خُطَّ عنوانه بالحرف الكبير. فالقارىء حين ينتهي من قراءة هذه الاستنتاجات المكتوبة ويدقق النظر في ما بين السطور يتساءل: هل هو كتاب يتحدث حقاً عن الفن الاسلامي أم هو كتاب في الفن البيزنطي؟

(٤) وهنا اريد أن اذكر تأكيداً على هذا الاتجاه ما قاله لي الكسندر بابادوبولو عندما التقيته في جامعة السوربون في باريس عام ١٩٨٥، واعلمته بنيتي القيام بعمل بحث في الفنون الاسلامية ودرس جماليتها ووحدتها. فكان رده سريعاً وبالعبارة التالية:«لماذا هذا الموضوع الشامل.. ومن قال لك إن هناك وحدة في الفنون الاسلامية... نصيحتي لك حصر موضوعك في ميدان واحد، خذ مثلاً العمارة لكونك مهندساً معمارياً... ثم ما عليك سوى حصرها في بلدك لبنان مثلاً... ثم اردف قائلاً:«والانسب من كل هذا أن تتناول موضوع العمارة الاسلامية في بيروت فقط حيث تقيم، فتحللها وتدرس عناصرها جيداً. فخذ مثلاً، هناك طالبة مغربية تحضر اطروحة حول مئذنة واحدة من المآذن في المغرب».

(٥) PAPADOPOULO, A, P. 23.

(٦) نفس المصدر والصفحة.

وهذا ما نجده ايضاً عند دومينيك سورديل (DOMINIQUE SOURDEL) إنما في صيغة اخرى. ففي كتابه«الاسلام في القرون الوسطى» وبعد استعراضه تاريخ الحضارة الاسلامية والبحث عن مصادرها الخارجية والداخلية نجده ينهي بحثه بقوله:«هل يوجد، أم لا، فكر اسلامي، وثقافة اسلامية، وفن اسلامي، واقتصاد اسلامي، وحضارة اسلامية؟ وهي تساؤلات تبقى دائماً معلقة»(٧).

من جهة ثانية نجد أن هناك بعض البحاثة المستشرقين يشيرون إلى خطورة مثل هذه المواقف، فيردّون أسبابها للصعوبة التي يجدها الباحث الغربي في الخروج من اطار المقاييس والمعايير الجمالية الخاصة بالحضارة الغربية. وقد نبه إتيان سوريو(ETIENNE SOURIAU) البحاثة في فلسفة الجمال لمثل هذه المواقف في كتابه«الجماليات عبر العصور»، فيقول:«وإننا إذا نظرنا إلى المعالم الفنية من ناحية منفتحة عالمياً، ندرك كم هو مهم أن نوجه انتباهنا إلى تلك الاشكال الفنية التي تبدو للوهلة الاولى غير ملائمة لعاداتنا واحاسيسنا. وإنه لمن الخطأ الفادح أن ننظر إلى الامور كما حدث غالباً في تاريخ الفن، من موقع التيار الهللينيّ النشأة فقط، وهو التيار الذي ما نزال منساقين فيه حتى اليوم، وكأنه وحده ذو الاصالة الجمالية، ضاربين صفحاً عن كل ما عداه»(٨). ويضيف ايضاً:«حتى نستطيع استكمال اللوحة للإحساس الجمالي الانساني، علينا عدم إغفال النظر إلى الجمالية الهندية أو اليابانية أو العربية»(٩).

ونجد أن الكسندر اليوت في كتابه«آفاق الفن» استطاع الخروج من إطار المقاييس الجمالية الغربية، وذلك بمقارنته قصر الحمراء بكنيسة«شارتر» القوطية الشهيرة (١٠) بقوله:«يستقر المرء برهة في توتّر بين فضاء افقي جداً وفضاء عمودي جداً(...) فلئن يكن قصر الحمراء، برفرفته، يضيء الابدية في الدُّنى، فإن كاتدرائية شارتر بشموخها، تضيء الابدية في العلى»(١١). ثم يستأنف «إليوت» وصف قصر الحمراء بإحساس مرهف فيقول:«ضمن غرناطة (...)، وعلى ذروة التل يرفرف«القصر» كالسراب، والدخول هنا انسحاب من العالم. زخارف على زخارف تقتنص العين، كلها جَذَلٌ لا حد له(...) وقد جُعلت السقوف كبواطن مياه النوافير، والنوافير تنبع من اراضي الغرف. ولذا فإن قصر الحمراء تجريدي بحت(...) الحمراء قصر صمم وفق جريان ما يعجز عنه التأمل»(١٢).

(٧) سورديل، دومينيك: الاسلام في القرون الوسطى، التنوير، بيروت ١٩٨٣، ص ٢٠٨.

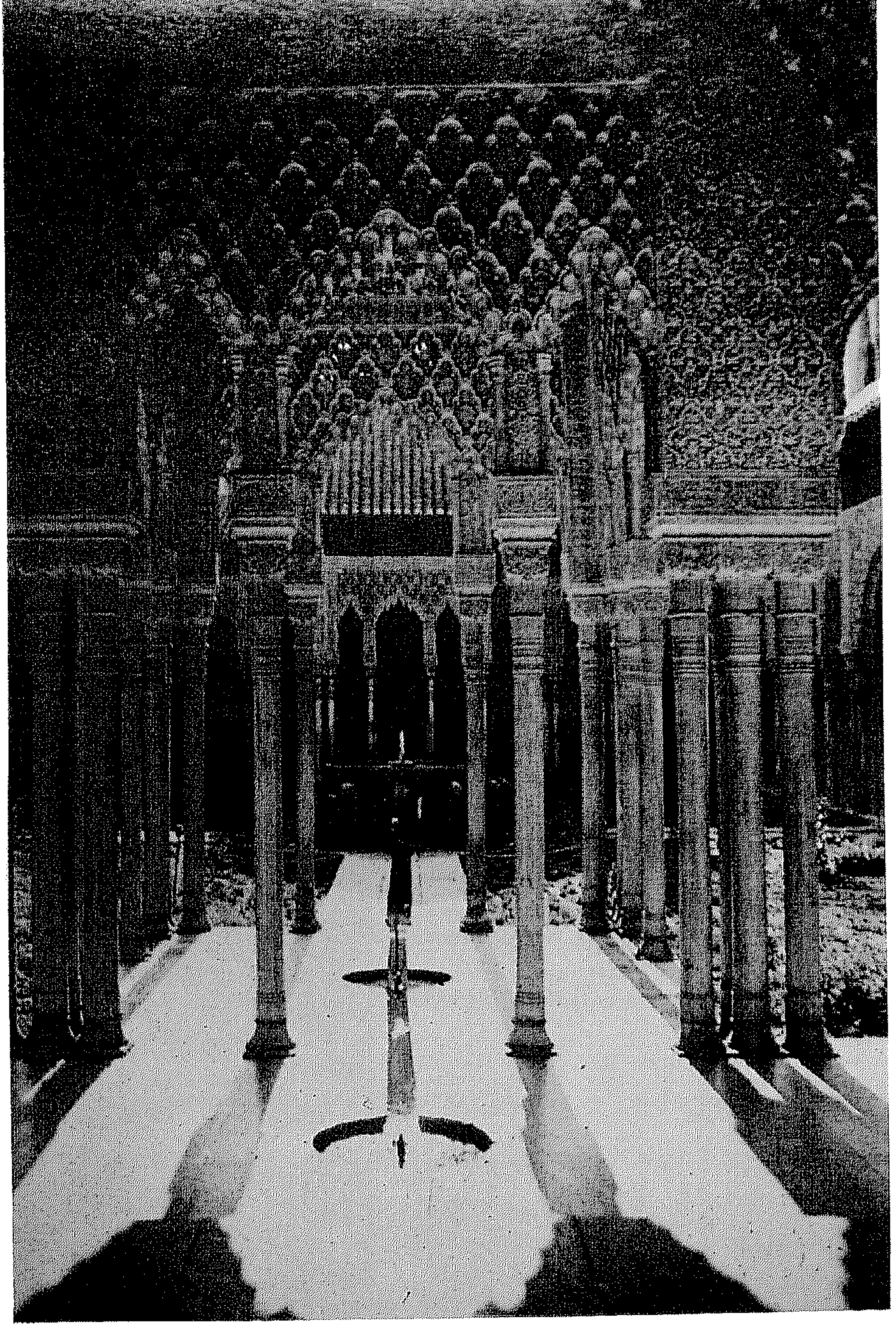
(٨) سوريو، ايتيان: الجماليات عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت / باريس ١٩٨٢، ص ١٦٨.

(٩) نفس المصدر، ص ١٦٩.

(١٠) شيدت في فرنسا إبان القرون الوسطى.

(١١) اليوت، الكسندر: آفاق الفن، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٢١.

(١٢) نفس المصدر، ص ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠.



لوحة رقم ٢ قصر الحمراء
بركة الأسود، غرناطة،
الأندلس (٧٩٤هـ / ١٣٩١م)

كما أن المستشرق الانكليزي توماس ارنولد(THOMAS ARNOLD) وهو من القلائل الذين نبهوا إلى خطر الانكباب على امور جانبية تذهب بالباحث بعيداً عن الاهتمام بحقيقة العمارة الاسلامية، نجده يقول في كتابه«تراث الاسلام» والذي اشرف على إعداده وساهم فيه عدد من المستشرقين«إن أكثر الابحاث الاخيرة حول العمارة الاسلامية قُدمت لنا على شكل محاورات جدلية، وهذه المحاورات لم تهتم بطبيعة تلك العمارة ولا بمدى تأثيرها على تقدم هذا الفن في العالم العربي، بل كانت تتوقف عند عملية البحث عن جذورها»(١٣). وهي غالباً ما تأتي عندهم غير عربية.

غير أن ارنولد نفسه كان يعتقد كما اعتقد اسلافه من قبل بالمسلَّمة التي تقول بأن الفاتحين العرب الاوائل كانوا معدومي الذوق والمهارة المعمارية. لذلك فهو عندما يتحدث عن مرحلة نضوج وازدهار العمارة الاسلامية ويُقِرُّ بهويتها، تعتريه حالة من عدم الوضوح لفترة تأسيسها اي اصولها فيقول:«مع احتمال جهل العرب في امور الهندسة المعمارية في اوائل عهد الفتوح، فإن الحقيقة الساطعة في العمارة الاسلامية، هي أنها نسيج واحد في البلاد وكل العصور التي مر بها الاسلام، مع بقاء اصولها معقدة غاية التعقيد»(١٤).

الدلالات الاولى للاصالة

وكما رأينا، فقد تفاوتت آراء المستشرقين ورؤيتهم للفنون الاسلامية، تفاوتاً طغت عليه أجواء التشكيك في الشخصية المميزة لهذه الفنون، وبالتالي تمَّ نفي أي احتمال لوجود «الاصالة» في نتاجات العمارة والفنون الاسلامية بشكل عام. واعتقادنا أن هذه الرؤية لا تسهِّل عملية الترابط العضوي الموجود بين ثلاث مراحل تشكل محددات الفنون الاسلامية، وهي:

أولاً: ما ورثه العربي الاول من خلفية فنية مصدرها جزيرة العرب.

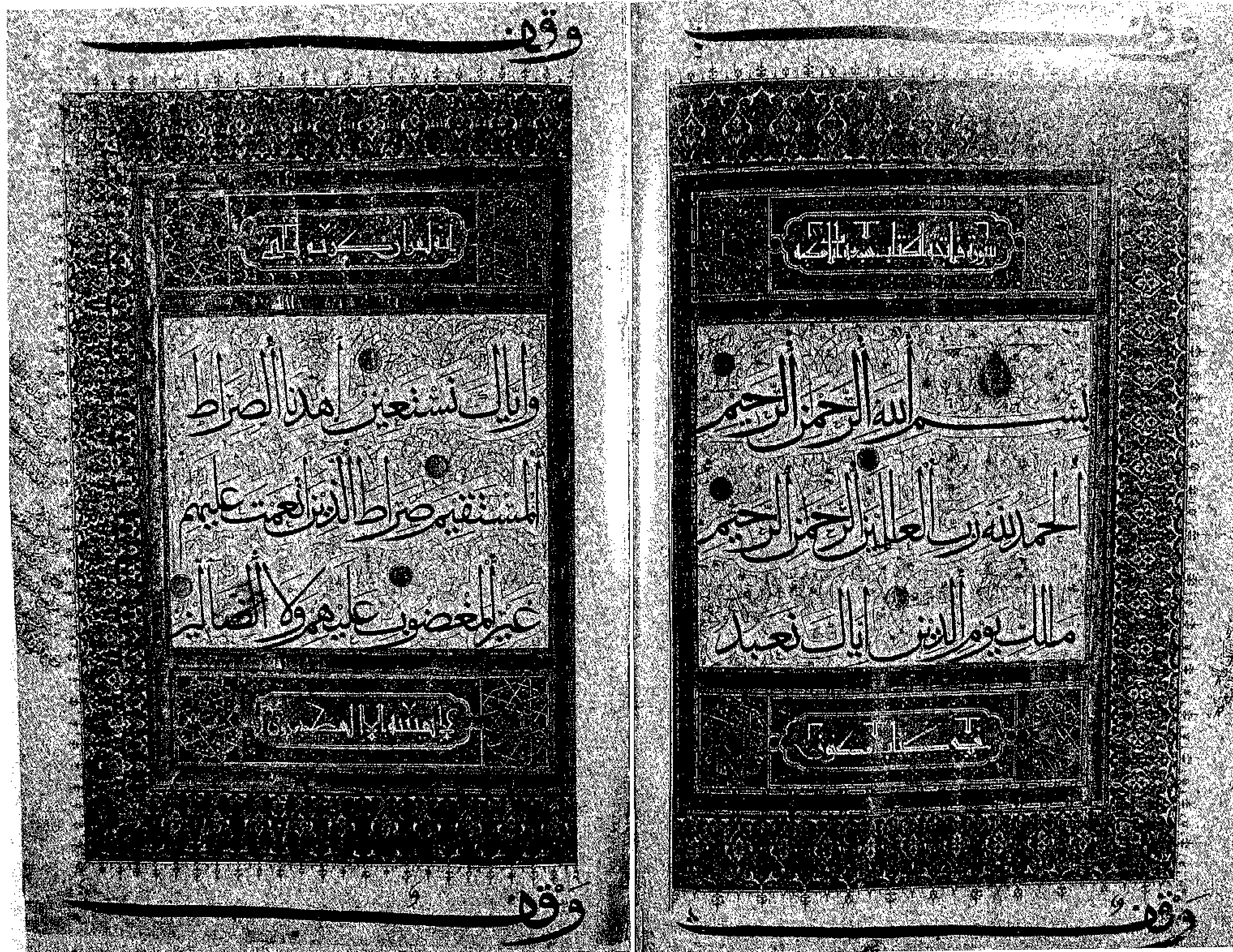
ثانياً: تأسيس الفنون الاسلامية وأخذها منحىً جديداً مغايراً لفنون السلطات القادمة من شمال البحر المتوسط..

ثالثاً: نضوج هذه الفنون وازدهارها.

ونشير ايضاً إلى أن التقدير الكبير الذي ابداه العرب الاوائل للبديع الاعجازي في القرآن الكريم، هو دلالة واضحة على ما كانوا يتصفون به من حسّ مرهف في التذوّق الجمالي. ومن الواضح أنه لا يمكن وجود لغة قوية ورائعة عشية ظهور الاسلام، دون وجود المناخ المُمهِّد لازدهار اللغة. وبالتالي وصولها إلى ما وصلت إليه من مستوى عال. وما اللغة عادة، إلاّ مرآة صوتية للمخزون الحضاري لأمة ما، وآثار مهمة لحقبة زمنية مضت.

ولسنا بحاجة للاستفاضة بالكلام، عن معنى الاعجاز بالقرآن وما يحمله من صياغة فنية كانت وما تزال مدار بحث ودراسات كثيرة. إلا أن هذا الموضوع يعتبر فاتحة واضحة لوجود الاصالة في نتاجات الحضارة الاسلامية ومنها الفنون، كان للعرب الاوائل الدور الرئيسي في تواصلها من حقبة إلى أخرى. لكن قبل الخوض في هذا الموضوع نجد أنه يتحتّم علينا إلقاء الضوء ولو بشكل سريع على بيئة جزيرة العرب عشية ظهور الاسلام.

(١٣) ارنولد، توماس(ARNOLD, THOMAS): تراث الاسلام، ترجمة جرجيس فتح الله، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٢، صفحة ٢٢٩.
(١٤) نفس المصدر، ص ٢٣٢.



لوحة رقم ٣
خطّ محقق،
قرآن كريم،
العراق (القرن ٨ هـ / ١٤ م)

نافذة على جزيرة العرب عشية ظهور الاسلام

بدأ اهتمام الباحثين بهذه الحقبة بشكل علمي في القرن التاسع عشر، حيث كان اهم ما قام به المستشرقون، هو البحث عن الكتابات العربية التي دوّنها قدماء العرب قبل الاسلام. وقد فتحت النصوص الاثرية المكتشفة الباب إلى التاريخ الجاهلي الصحيح[١٥]. واصبحت مصادر تاريخ الجاهلية العربية متنوعة تحوي نقوش وكتابات وآثار متبقية إضافة إلى الكتب اليونانية والسريانية وغيرها والتي الّفت قبل الاسلام، وكذلك الموارد العربية التي دونت في الاسلام والقرآن الكريم[١٦]

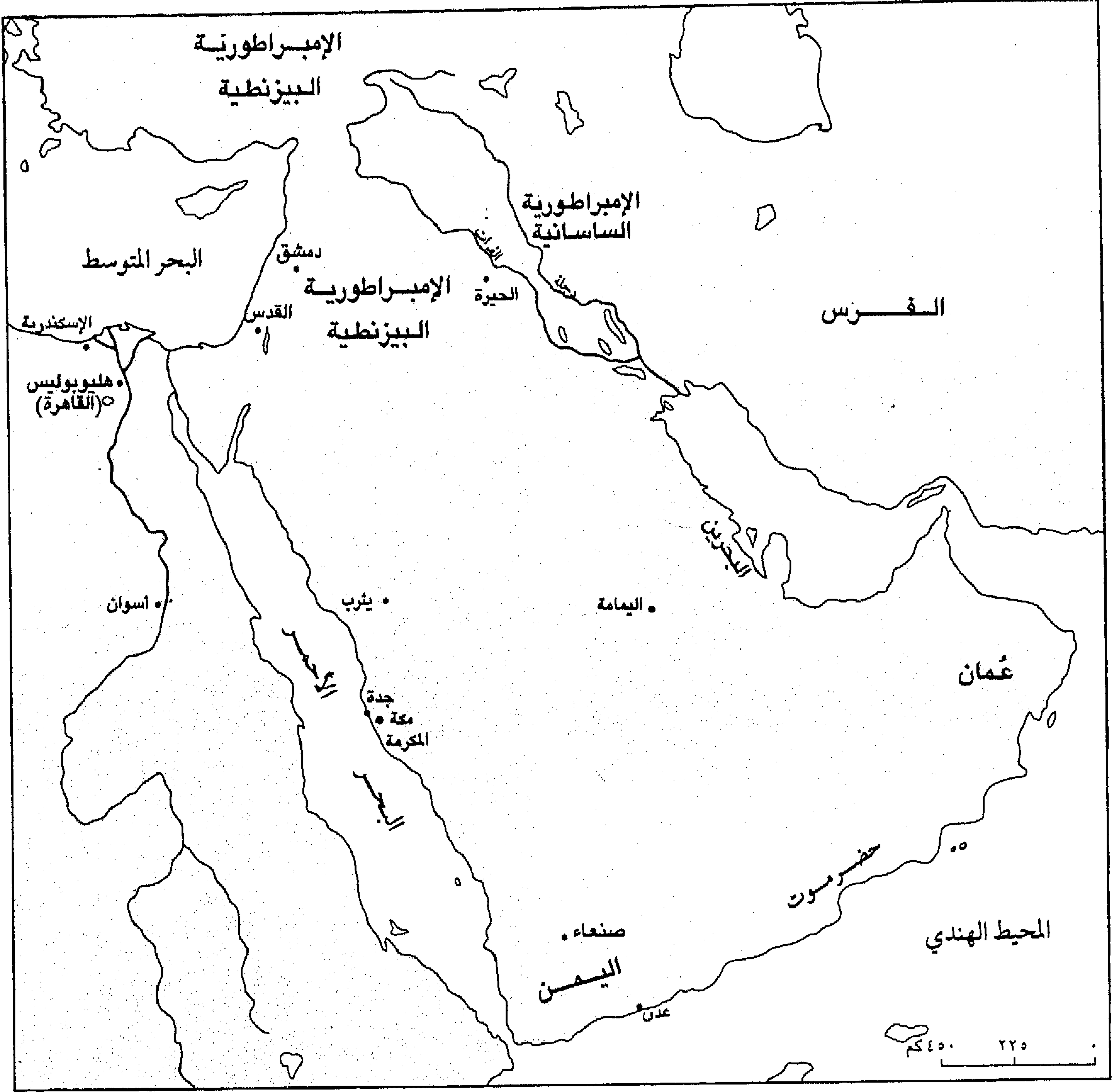
الهمداني الذي وصف جزيرة العرب وتكلم عن معالمها ونسب قبائلها، هو مؤرخ ورحالة عربي، احاط بقراءة قلم المسْنَدْ أو (النقوش كما يسمى احياناً) الذي كان معتمداً في جنوب الجزيرة قبل الاسلام، مما ساعده على قراءة الكتابات الاثرية والنقوش التي شاهدها ميدانياً في المواضع التي ارتادها. يقول الهمداني (٣٣٤ هـ / ٩٤٥م) عن جغرافية الجزيرة العربية «إنما سميت بلاد العرب«الجزيرة» لإحاطة البحار والانهار بها من اقطارها، وصاروا منها في مثل الجزيرة من جزائر البحر»[١٧]. ونذكر أن البحار تحدها من الشرق والجنوب والغرب. وأن نهر الفرات يحدها من الشمال الشرقي، وتشمل الجزيرة ايضاً - حسب تحديده - جزيرة سيناء وفلسطين والجزء الاكبر من سورية وبادية العراق.

وقد سار معظم المؤرخين العرب على نهج الهمداني في تحديد جزيرة العرب. وتجدر الاشارة هنا إلى وجود آراء عديدة حول التخوم الشمالية كما اشار ياقوت الحموي (٦٢٦ هـ / ١٢٢٨م) في معجم البلدان[١٨].

وفي بحثنا هذا، سنعتمد عند ذكر الجزيرة العربية، حدودها كما وردت عند العرب الاقدمين، والتي تشمل بادية العراق وبادية الشام حتى شمال سورية(بين الخابور والفرات) كما اضافها ابن حوقل(٣٦٧ هـ / ٩٧٧م)[١٩] عند تحديده جغرافية الجزيرة العربية(**لوحة رقم ٤**).

كان العرب قبائل وحضر(اهل وَبَرَ وأهل مَدَر) وكانت لهم ممالك عديدة توزّعت على كافّة الجزيرة العربيّة. ومن اهم ممالكها، بعد الميلاد، مملكة سبأ وذي ريدان وحِميْر الواقعة في جنوب الجزيرة. أمّا في وسط الجزيرة وغربها فهناك مملكة كِندة وعاصمتها كانت قرية «الفاو» كما اشارت إليه النصوص الاثرية التي درسها البحاثة، وتواريخ هذه الكتابات تتراوح بين القرن الاول الميلادي والقرن الخامس. إذ إن هذه المدينة أزدهرت خلال هذا التاريخ[٢٠].

(١٥) علي، جواد:المفصلّ في تاريخ العرب قبل الاسلام، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧١، ج١ ص ٤٢.
(١٦) دلّو، برهان الدين: جزيرة العرب قبل الاسلام، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٩ ج١ ص ٨.
(١٧) الهمداني: صفة جزيرة العرب، مطبعة السعادة بمصر، ١٩٥٣، ص ٤٧.
(١٨) ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار بيروت ودار صادر، بيروت ١٩٥٧، ج٢ ص ١٣٧، ١٣٨.
(١٩) ابن حوقل، ابو القاسم محمد النصيبي البغدادي: كتاب«صورة الارض» دار مكتبة الحياة - بيروت، ص ٢٧، ٢٨.
(٢٠) الانصاري، عبد الرحمن الطيّب: قرية الفاو، دار الفكر اللبناني، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٤.



لوحة رقم ٤
جزيرة العرب،
القرن (٥م)

ومن ناحية المعتقدات الدينية، توزع الناس في الجاهلية بين نصرانية ويهودية وصابئة(وهم عبدة الكواكب) والمجوس(وهم عبدة النيران). اما الوثنيون، وهم سكان اكثر المناطق والمدن والامصار، حضراً وبدواً، من العرب الذين عبدوا الاوثان والاصنام واشركوها في عبادة الله لاعتقادهم أنها تقربهم إلى الله زلفى.«وليس هذا فحسب، بل إن منهم من اشرك بعبادته تعالى، الجن والشياطين والملائكة والنجوم وقوى الطبيعة... وقد كانت مكة مركز هذه الديانة الشركية، وموضع كعبتهم التي يحجون وعلى اصنامها يعكفون»[٢١].

(٢١) الشامي، يحيى: الشرك الجاهلي، دار الفكر اللبناني، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٤.

وكانت هناك فئة من الناس تدعى الحنيفية، لا معلومات متوفرة عنها سوى ما جاء في القرآن الكريم، في آيات متفرقة، فحواها أن الحنيفية هي الدين الحق، الخالص، الفطري وأنه يقابل الشرك من جهة والنصرانية واليهودية من جهة أخرى(٢٢). ويقول الشهرستاني:«ثم إعلم أن الملة الكبرى هي ملة ابراهيم الخليل عليه السلام، وهي الحنيفية»(٢٣). وتَحنَّف الرجل. حسب ابن منظور. اعتزل الاصنام وتعبَّد(٢٤).

ومن الشخصيات الحنيفية التي ذكرت في مؤلفات المسلمين: قس بن ساعدة الأيادي، الذي عدَّه البعض نصرانياً، وعدَّه البعض الآخر حنيفياً. وقد ذكر الشهرستاني(٥٤٨ هـ / ١١٥٣م) قول قس بن ساعدة:

كلاّ بل هو الله إله واحد ليس بمولود ولا بوالد(٢٥)

ويقول شاعر جاهلي آخر:

الحمد لله لا شريك له من لم يقلها فنفسه ظلما(٢٦)

إن تطلعات هؤلاء الحنيفيين كانت مبنية على نبذ ما كان قومهم عليه من شرك وعبادة أوثان وأصنام، والتوجه بالعبادة إلى الله الواحد.

ويقول اغناطيوس غويدي: عن هذا التوجه:«نرى كم اقتربت الافكار التي تؤمن بالتوحيد، وأنها كانت منتشرة قبل الاسلام... فجمهرة هذه المعبودات الكثيرة سرعان ما أفضت إلى مجموعة صغيرة وهي عبادة«مناة» و«اللات» و«العزّى»، وقد نسيت معبودات أخرى ولكن الله اكبر منهم جميعاً» (٢٧). وهنا نورد بيتاً للشاعر الجاهلي اوس بن حجر، يحلف باللات والعزى كما وردت في كتاب الاصنام لابن الكلبي حيث يقول:

وباللات والعزى ومن دان دينها وبالله إن الله منهم اكبر(٢٨).

إن توجهات عرب الجاهلية كانت تتضارب غالباً مع توجهات الشعوب الاخرى، خاصة تلك التي اتت من شمال البحر الابيض المتوسط. فلم يقبل العرب الذوبان كلياً ضمن حضارة هذه الشعوب المتسلطة عليهم. فكانوا يعبرون كلما سنحت لهم الفرصة، عن رفضهم لسلطانها ومتعقداتها، كما كانوا يتذمرون من المكوس الباهظة المفروضة عليهم. فالعقائدية النصرانية التي اتبعها السكان العرب في بلاد الشام«لاتأتلف مع الارثوذكسية كما كانت محددة في بيزنطة، فقد سادت فيها نظرية«الطبيعة الواحدة للمسيح» حتى ترسخ العداء للصيغ العقائدية الرسمية التي

(٢٢) الاهواني، احمد فؤاد: مقال نشر في التعريف بكتاب الشهر ستاني الملل والنحل، والفقرة مأخوذة من مقال«تراث الانسانية»، المجلد الرابع، ص ١٥٠ و ١٦٠، منشورات الدار المصرية للتأليف والترجمة.

(٢٣) الشهر ستاني: الملل والنحل، مطبعة القاهرة، ١٣١٧ هـ، ص ١٦.

(٢٤) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، الحرف ف، المجلد ٩، ص ٥٧.

(٢٥) الشهر ستاني، نفس المصدر، ص ٢٣٨.

(٢٦) ابن سلام الجمحي: طبقات شعراء الجاهليين والاسلاميين، مكتبة الثقافة العربية، ص ٤٥.

(٢٧) غويدي، اغناطيوس: محاضرات في تاريخ اليمن والجزيرة العربية قبل الاسلام، ترجمة إبراهيم السمرائي، دار الكتاب الحداثة، بيروت ١٩٨٦، ص ٦٠ / ٦١.

(٢٨) ابن الكلبي: كتاب الاصنام، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، نسخة مصورة عن دار الكتب، القاهرة ١٩٢٤، ص ٣٣.

كانت مقررة، على شعور غامض بالنقمة، وايضاً على اسباب فكرية خاصة»(٢٩). هنا يقول رينيه ديسّو ايضاً اثناء السيطرة الرومانية:«إن الرومان استطاعوا التغلب على السوريين كما فعلوا بالنسبة لمدينتي البتراء وتدمر، إلا أن آلهتهم الرسمية كان عليها ترك الساحة لإلهة السوريين»(٣٠).

كانت قوة الدفع العظيمة المنبثقة من الدعوة الاسلامية العامل الحاسم والسريع وراء هذا الازدهار الحضاري الذي حصل لشعوب المنطقة. هذه الدعوة لبت بعمق طموحات الشعب العربي المتمثلة بحاجاته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية والفنية، كما لبَّت ايضاً طموحات الشعوب الاخرى التي دخلت في الاسلام.

ويظهر لنا تاريخ الشعب العربي(بدو وحضر) قبل البعثة المحمدية، محاولات لوثبات عدة ضد سيطرة الشعوب الاخرى، كاليونان والرومان والاحباش والساسانيين والبيزنطيين. نذكر منها على سبيل المثال ذلك الصراع الذي كان قائماً بين مملكة تدمر في شمال سورية والامبراطورية الرومانية. ففي اول القرن الثالث للميلاد استطاعت تدمر انتزاع اراض شاسعة كانت تحت السيطرة الرومانية، مما جعل هذه الاخيرة تسعى للقضاء على تدمر نهائياً من أجل الحفاظ على مصالحها في المنطقة.

وهناك ايضاً محاولات مهمة اخرى في تاريخ عرب الجزيرة للحؤول دون سيطرة الغرباء، حيث كانت تسمى هذه المحاولات باسماء الايام. فيوم الفيل سنة ٥٧٥م ذُكر في القرآن الكريم لأهميته عند العرب في انتصارهم على الاحباش. وكذلك قبل الدعوة الاسلامية، حقّق العرب انتصاراً كبيراً على الفرس بيوم ذي قار سنة ٦٠٩ م. هذا اليوم الذي قال فيه النبيﷺ:«هذا اول يوم انتصف فيه العرب من العجم»(٣١).

يقول المستشرق رينيه ديسّو حول هذا الموضوع:«من الخطأ أن يعتقد الانسان أن دخول العناصر العربية إلى الشام يرجع إلى الفتح الاسلامي، فالوثبة التي مكّنت المسلمين من تحطيم الخطوط البيزنطية في موقعة اليرموك سنة ٦٣٦ ومن غزو سوريا، ثم الزحف نحو الشرق بعد ذلك حتى وصلوا إلى وسط آسيا، ونحو الغرب مروراً بشمالي إفريقيا ووصلوا إلى اسبانيا، كانت دليلاً على أن القوة العربية في اوجها. ومع ذلك فإن تلك الوثبة لم تكن إلا بمثابة تعظيم شديد لاتجاه قد ترك آثاراً عديدة في التاريخ. وبعبارة أخرى، إذا كان الفتح الاسلامي الذي وقع في القرن السابع الميلادي يبدو كحادث شاذ في اتساعه، فهو في الحقيقة يُعَدُّ حركة طبيعية للسكان العرب الذين كانوا يتجهون دائماً لا إلى غزو الاقاليم الحضرية فحسب بل إلى الاقامة فيها ايضاً»(٣٢).

إذا كان رينيه ديسّو قد تحدث عن وجود وثبات عديدة قبل ظهور الاسلام، فإن بيير روسي(PIERRE ROSSI) يشير إلى اسبابها السياسية عند العرب والشعوب الاسلامية الاخرى فيقول:«فلم يكن هناك البتة اجتياح او سيطرة عربية، بل إن الحقيقة أنه تحت اسم العرب، قد استعادت شعوب المتوسط الشرقي والجنوبي، وفي وضح النهار، سيادة سياسية كانت تمارسها منذ عهد الاسكندر وحتى القرن السابع اسرٌ غريبة عن أرضها»(٣٣).

(٢٩) سورديل، دومينيك: الاسلام في القرون الوسطى، ص٣٩.

(٣٠) ديسّو، رينيه (DUSSAUD, RENE)٠ العرب في سوريا قبل الاسلام، ترجمة عبد الحميد الدواخيلي ومحمد زيادة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٩، ص١٥٧.

(٣١) المسعودي: مروج الذهب، الجامعة اللبنانية(١٩٦٥)، ج١، ص٣٩.

(٣٢)ديسّو، رينه، ص٣١٩

(٣٣) روسي، بيير(PIERRE ROSSI) مدينة إريزيس، ترجمة فريد جحا، بيروت، ص ٢٦٢.

...تطبع عند العرب في الجاهلية

عمل العرب المسلمون الذين خرجوا من الجزيرة العربية على استيعاب الفنون المتنوعة والغزيرة في البلاد المفتوحة، ومن ثمّ عملوا على تطويعها تبعاً لحاجاتهم الوظائفية والجمالية المتلائمة مع الدعوة الجديدة.

مثالاً على ذلك فإن مسجد الكوفة بني في عصر عمر بن الخطاب على اساطين رخام من بناء الاكاسرة في الحيرة[٣٤]. ومسجد دمشق الكبير عندما بناه العرب، بنوه بشخصية جديدة حلت مكان المعبد الروماني والكنيسة البيزنطية. وكذلك حصل الامر بالنسبة للمسجد الكبير الاموي بمدينة بعلبك، فقد بناه المسلمون مستخدمين الاعمدة والتيجان وغيرها من المفردات المعمارية المأخوذة من المعابد الاثرية الرومانية. وفي اقصى الغرب، في بلاد الاندلس، برز مسجد قرطبة بشخصية جديدة على الرغم من استخدام مفردات اولية معمارية جمعت من انقاض الكنائس والمعابد للسكان في تلك البلاد. هذا بالاضافة إلى أمثلة اخرى لا تحصى.

كان غوستاف لوبون (GUSTAVE LE BON) ممّن حاولوا تلمس هذه الحقيقة حيث يقول:«يجب أن لا ندعم كثيراً الرأي القائل بأن العرب المسلمين ليس لهم فن اصيل(اي له اصول) لمجرد كونهم اخذوا العناصر الاولية لنتاجاتهم الفنية من الشعوب التي سبقتهم. إن الاصالة الحقيقية لشعب ما تظهر بالسرعة التي تم فيها تحويل المواد التي بين يديه وتطويعها لحاجاته الخاصة، وبهذا يبدع فناً جديداً، فمن هذه الزاوية لم يكن هناك من سبق العرب بذلك»[٣٥]. ويدعم غوستاف لوبون هذا الراي بامثلة معمارية نفَّذَها العرب المسلمون في اول عهدهم. «وقد ظهرت قدراتهم الابداعية في اوائل المباني التي بنوها مثل قرطبة بالاندلس. فالاعمدة مثلاً التي استعملوها في بناء مسجد قرطبة والتي كانت للمعابد القديمة، كانت اصلاً قصيرة، وحتى يتسنى للسقف علوٌ مناسب لمقايس البناء الواسعة، وضعوا الاعمدة فوق بعضها البعض. وغطوا المساحات بقناطر أكثر مهارة وحذاقة»[٣٦].

إن سرعة استيعاب العرب للإرث المعماري والفني للبلاد المفتوحة مترابط مع الحركة الدائمة وسرعة التطبيع عندهم كما كانوا عشية ظهور الاسلام؛ فقد كان العربي، في حالة البداوة - كما نعلم - في وضع غير مستقر، لا يمكنه الاعتماد على روتين حياتي ثابت. فظروف حياته تتقلب باستمرار، فهناك الغزو الذي يتعرض له بطريقة فجائية ثم اضطراره للترحال إما بسبب هذا الغزو او لأسباب فجائية اخرى منها رداءة الطقس او جفاف الآبار والواحات التي يعتمد عليها في حياته.

كل هذا أكسب العربي صفة الانسان المتحرك وأعطاه قوة ديناميكية للاستيعاب السريع لكل طارىء والانفتاح الكبير على التغيير.

إن انتقال قسم من العرب الذين كانوا منتشرين من اليمن جنوباً حتى العراق شمالاً، من حالة البدو لحالة الحضارة، ظاهرة من مظاهر طبيعته المتحركة. وحتى في وضعه الحضري فقد كان العربي غير ثابت ايضاً. فبعد أن ترك المواشي لإخوانه في الصحراء، وتحول في محيطه الجديد إلى مزارع، لم يعتمد على الموارد الطبيعية فقط كما

(٣٤) ابن الاثير: الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٥، ج ٢، ص ٣٦٩. انظر ايضاً البلاذري، فتوح البلدان، ليْدن ١٨٦٦، وطبعة في مطبعة الموسوعات، القاهرة ١٣١٩هـ، ص٢٨٦.

(٣٥) LE BON, GUSTAVE : LA CIVILISATION DES ARABES, LE SYCOMORE, PARIS, 1880 PAGE 390.

(٣٦) ارنولد، توماس، ص ٢٩٧.

في الصحراء، بل ابتكر البرك والآبار، واستحدث السدود لجمع الماء من الامطار والسيول غير المنتظمة اصلاً. كما أقام المدرجّات على سفوح جبال اليمن لمنع التربة من الانجراف، وإبقائها صالحة للزراعة بالاضافة إلى أن العربي استغل ارض يثرب ذات التربة البركانية الغنية وحوّلها إلى واحة طليعية لزراعة النخيل(٣٧).

إلى جانب الزراعة مارس العرب الحِرَف على انواعها والتي منها ما كان يتعلق بحاجات الزراعة كصناعة الادوات والآلات الزراعية ومنها ما يتعلق بحاجاته المعيشية اليومية. ومن هذه الحرف التعدين والدباغة والصباغة وتحضير العطور والتوابل، وصناعة الاواني الفخارية والزجاجية وصناعة الحلي والمجوهرات. يذكر عن مدينة يثرب أنه«كان فيها ثلاثمائة صائغ»(٣٨). وينبغي أن لا يفوتنا ذكر اليد العاملة الماهرة في البناء والتي كانت على مستوى لا يستهان به قبيل بدء الدعوة الاسلامية كما تبيّن من الدراسات التي تناولت المنشآت العديدة لعرب الجاهلية في الجنوب والشمال. فمنها الاطم (القصور) والسدود والقلاع والمعابد والكنائس. ومنها ما كان يلبي حاجات السكان ومنها ما كان يلبي حاجات السلطات الاجنبية المسيطرة على المناطق العربية في فترات متعددة من التاريخ، ونذكر منها سلطة الاحباش في الجنوب وسلطة اليونان ثم الرومان والبيزنطيين والساسانيين في الشمال.

يتحدث رينيه ديسّو عن العربي في الجاهلية فيقول:«العربي قادر، عندما يريد، وعندما تكون الظروف ملائمة على استعمال تقدم الغير، وقادر على تبديل وضعه. لقد لاحظنا أن الانباط سكان البتراء ومحيط دمشق آنذاك والتدمريين كانوا كباراً في إمكانية التطبيع، وهناك مثل متقدم زمنياً نجده عند الامويين في سوريا(٣٩)». ويقول هنري لامنس (HENRI LAMMENS):«إن الشعب العربي المنفتح جداً(...) اعطى بابل ممالكاً، واعطى مشترعاً كحمورابي، واعطى روما الامبراطور فيليب العربي، واعطى مناوئين خطرين للامبراطورية مثل زنوبيا، التي كانت سيدة الشرق»(٤٠).

ويذهب هنري لامنس إلى ابعد من ذلك فيقول: إن العربي البدوي ليس بربرياً، إنه وريث حضارة قديمة(٤١). وهذا ما تبين من خلال سلوكه الذي يتصف به، ورقّة ردوده، وترحيبه إستضافة الغريب(٤٢).

وهناك عامل ساهم كثيراً في عملية التطبيع والتمدن السريع عند العرب، وهو وجود القوافل او القطارات كما كانت تسمى آنذاك. وقد اعتمدت هذه القطارات على الجمل بالدرجة الاولى والذي يسمى بسفينة الصحراء. فشكلت هذه القطارات شبكة اتصال مهمة، وأمّنت قوة للاتصال بين المناطق الممتدة على كامل اراضي جزيرة العرب. وهنا تجدر الاشارة إلى أن الفضل لتحقيق هذه القطارات، يعود بالدرجة الاولى للبدوي المتنقل بطبيعته. فكان أهل الحضر يكلفون إخوانهم أهل البادية القيام بهذه الرحلات وحمايتها.

وإلى جانب الدور التجاري التي قامت به هذه القوافل فقد لعبت دوراً مهماً في نقل الشعر من الجنوب إلى اقصى الشمال وبالعكس.«ويعتقد المرء أن لغة الشعر في عهود ما قبل الاسلام، هي لغة موحدة في جميع الامكنة التي سكنها الجاهليون»(٤٣). وبهذا يكون العربي المتحرك والمتنقل اسهم في عصر الجاهلية بتوحيد اللغة، بالرغم من وجود لهجات عديدة كانت مدونة بأقلام عدة، اهمها قلم المُسْنَدْ او النقوش في الجنوب، والنبطي في الشمال.

(٣٧) دلّو، برهان الدين: جزيرة العرب قبل الاسلام، ج ١، ص٦٤.

(٣٨) ابن حزم: جوامع السيرة، تحقيق إحسان عباس، دار المعارف، فمصر، ص١٥٤.

(٣٩) DUSSAUD , RENE: LA PENETRATION DES ARABES EN SYRIE AVANT L ISLAM, PAUL GEUTHMER, PARIS 1955, P.

(٤٠) LAMMENS, HENRI : LE BERCEAU DE L ISLAM, ROMA 1914 1ER VOLUME, P. 186

(٤١) DUSSAUD, RENÉ, P. 123.

(٤٢) LAMMENS, HENRI, P. 186.

(٤٣) غويدي، اغناطيوس، ص٥٥.

وضع الفنون في الجاهلية

نتيجة الانفتاح لدى العرب وسرعة التطبيع عندهم وبحكم الصلة التجارية والحضارية بين العرب انفسهم وبين الشعوب المحيطة بهم، وخاصة تلك الشعوب التي حكمتهم عشية ظهور الاسلام، فقد كان للفنون عند عرب الجاهلية نصيب في الوجود. تشير الدراسات التي قام بها الباحثون في الآثار على وجود آثار مهمة جداً، ولكنها تميزت بأنها غير موحدة المعالم، بل إنها خَضَعَتْ لمؤثرات خارجية قوية.

واهم هذه المؤثرات، وعلى مدى الالف سنة قبل الاسلام، هي اليونانية والرومانية والفارسية والبيزنطية. وقد توزعت هذه الآثار خاصة على اطراف الجزيرة العربية اي شمالاً في بادية الشام(ومنها آثار البتراء وتدمر) وبلاد الرافدين ومنها آثار مدينة الحضر او مدينة الشمس كما كانت تسمى، وجنوباً إلى اليمن وحضرموت وعمان. اما في الوسط فقد نفذ حتى الآن القليل من الحفريات التي لم تسمح بتحديد المعالم الفنية لهذه الآثار بدقة. ولكن تبين مؤخراً أنه من خلال الحفريات في قرية «الفاو» في هذا الوسط، وخلافاً لما كان يعتقد، فإن هذا القسم من الجزيرة كان له مركزه الحضاري المشارك لبقية الاقسام، وخاصة لكونه نقطة التقاطع التجاري فيها. وقد تطور هذا الدور وبلغ أوجه عشية ظهور الاسلام.

وقد اشتهرت اليمن في ذلك الوقت بالبناء الفخم حتى دعيت «بلاد القصور» وقد ذكر المؤرخون المسلمون العشرات منها، ويتفقون جميعاً بأن اهم قصورها هو قصر«غُمدان» الذي يقول عنه الهمداني:«اقدم بناء، قصر غمدان، اول قصور اليمن واعجبها ذكراً، وابعدها صيتاً»(٤٤). وصف الهمداني القصور في اليمن فقال:«إن ابا شرح كان ملك غمدان، وأنه بناه على سبعة اسقف، كل سقف منها اربعين ذراعاً»واضاف:«وكانت له اربعة اوجه في ترابيعه: وجه بحجارة بيض، ووجه بحجارة سود، ووجه بحجارة خضر، ووجه بحجارة حمر. وكان في اعلاه غرفة لها لُهْجٌ وهي الكوى(فتحة الجدار). كل كوة منها بناء رخام في مقيل (إطار) من الساج والابنوس، وسقف الغرفة رخامة واحدة، صفيحة...»(٤٥). ويتابع الهمداني وصف تفاصيل في المبنى، تُظهر منحوتات تلف القصر فيقول:«وفي كل ركن من اركان القصر عند ترابيعه اسد من نحاس... فكانت الريح إذا هبّت تَرَدَّدَ في أجواف الاسد فتزأر عنها»(٤٦).

ويصف الدقة في صناعة الاسقف الرخامية وما توصلوا إليه في صناعة الرخام المصقول فيقول:«لما بنى غمدان صاحبها، وبلغ غرفته العليا، اطبق سقفها برخامة واحدة، وكان يستلقي على فراشه في الغرفة فيمر بها الطائر فيعرف به الغراب من الحدأة من تحت الرخامة»(٤٧). وعن ارتفاعه يقول على لسان الشاعر علقمة بن ذي يزن:

«فذاك غمدان محزئلاً(مرتفع فوق السحاب) كأنه جبلٌ منيفٌ»(٤٨).

(٤٤) الهمداني: الإكليل، مطبعة السريان الكاثوليكية، بغداد، ١٩٣١، ج٨، ص٥.
(٤٥) نفس المصدر، ج٢، ص٥٤.
٤٦) نفس المصدر، ج٢، ص٢٥.
(٤٧) نفس المصدر، ج٢، ص٢٢.
(٤٨) نفس المصدر، ج٢، ص١٦

وعن وقت زواله قال ياقوت الحموي: «ولم يزل قصر غمدان تنزله حِمْير حتى اخرب في عهد خلافة عثمان واستخدمت بعض حجارته وموارده في ابنية اخرى»[٤٩]. وفي ظفار كان يُوجد قصر ريدان «قصر عظيم يجري مجرى غمدان وأشكاله»[٥٠].

وفي وصف التفاصيل في دقة التبليط الفخم والزخرفة الدقيقة بالعمارة، يتحدث الهمداني عن قصر «إرم ذات العماد» الذي جاء ذكره في القرآن الكريم فيقول: «شدّاد بن عاد... مضى إلى مأرب فبنى القصر العتيق، وتسميه الرّواة وأرب، وقيل: «إرم ذات العماد... فبنى فيه، وزخرفه ورصّعه بجميع ذات الجوهر وجعل ارضه زجاجاً احمر او ابيض وغير ذلك من الالوان فكان قصراً لم يُبْنَ في الدنيا مثلُهُ»[٥١].

وكذلك اشار الهمداني - الذي كان ملماً بعلم الآثار - إلى وجود آثار لمبان مهمة كان لها يوماً ما شأن كبير، وقد شاهد بنفسه هذه الآثار، وتقع بين نجران ومأرب «وهي فلاة جداً، ومنها بقايا قصور هذه الامّة، فيما يصل العمران من جانبها الغربي، يُعِدُّ (اي يقترب) الناس منها في زماننا هذا فيجدون فيه الذّهب»[٥٢].

اما في الاطراف الشمالية الشرقية للجزيرة العربية فقد «ابتنى ملوك المناذر وأشرافها وأثرياء تجارهم قصوراً كباراً اشبه بالحصون، كانوا يتحصنون بها عند دنو خطر عليهم... ومن أهم قصورها قصرا الخورنق والسدير»[٥٣]. وعن عدد قصورها يروى أنه «لما هاجمها خالد ابن الوليد، اخذ يحاصرها قصراً قصراً، ويفتحها، وبذلك سقطت مدينة الحيرة والمؤلفة من هذه القصور»[٥٤].

اما الرحالة ابن بطوطة فقد وصف آثار قصر الخورنق بقوله: «... فنزلنا الخورنق، موضع سكن النعمان بن المنذر وآبائه من ملوك بني ماء السماء، وبه عمارة وبقايا قباب ضخمة، في فضاء فسيح، على نهر يخرج من الفرات»[٥٥].

ويوجد في وسط بلاد الشام، وفي منطقة جبل سيس، القصر الابيض. وقد بناه الصفويون، وهم من العرب الذين سكنوا مناطق حوران وجنوب دمشق. ففي داخل هذا الحصن - كما يقول رينيه ديسّو - توجد نقوش اثرية اغريقية بجوار النقوش الصفوية[٥٦].

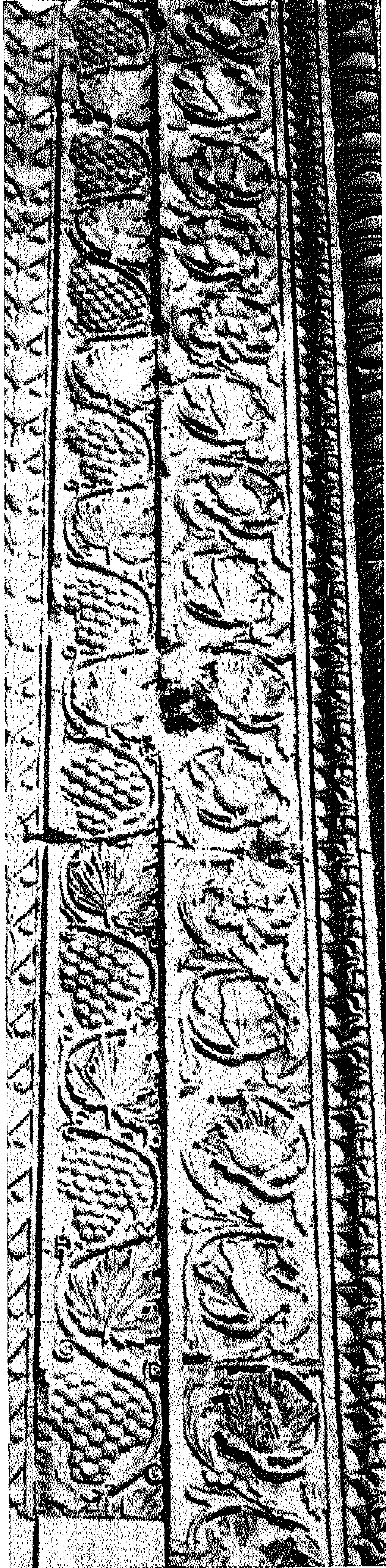
(٤٩) ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج٤، ص٢١٠.
(٥٠) الهمداني: الإكليل، ج٣، ص ١١٢.
(٥١) نفس المصدر، ج٨، ص ٢١١، ٢١٢.
(٥٢) الهمداني: الاكليل، ليدن ١٩٦٥، ج٢، ص٥٢.
(٥٣) علي، جواد، ج٨، ص ٣٤.
(٥٤) نفس المصدر، ج٨، ص٣٥.
(٥٥) ابن بطوطة: رحلة ابن بطوطة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥، ج١، ص٢٠٤.
(٥٦) ديسّو، رينيه: العرب في سوريا قبل الاسلام، ص ٢٩.

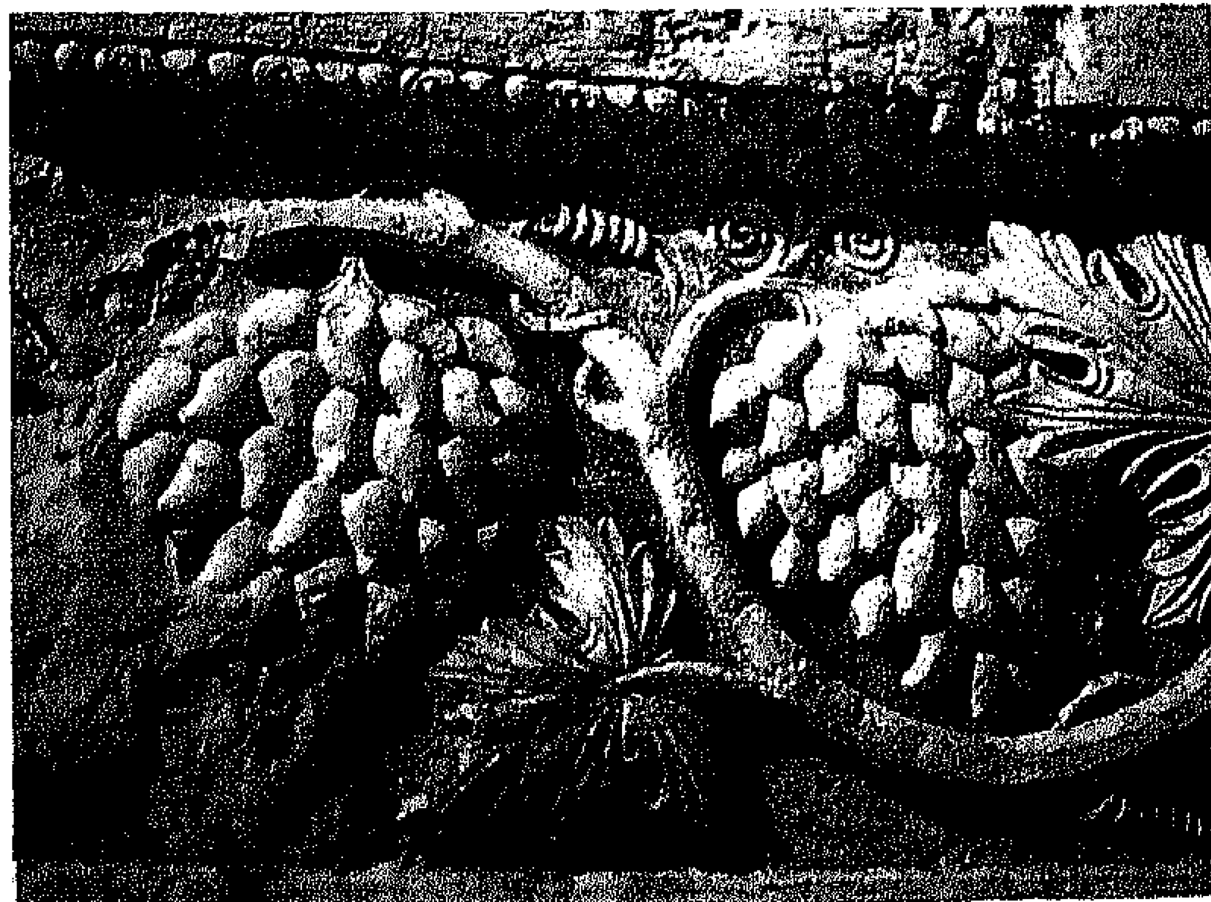
ويقول رينيه ديسّو ايضاً عن اثر فن العمارة والنقوش لبلاد الرافدين والفرس في بلاد الشام«وعلى هذا ففي استطاعتنا أن نتساءل عما إذا كان استعمال الآجر في التخوم الصحراوية للشام ليس تقليداً سار عليه سكان البادية، بل هو تقليد أخذوه دون ريب عن سكان الجزيرة(بلاد الرافدين) الذين كانوا يستعملون تلك الطريقة في البناء. ففي القصر الابيض، كان الاثر الفارسي - الذي نقله العرب عنهم - لا يظهر إلا في النقش. اما هنا فإن هذا الاثر يظهر بجلاء حتى في طرق البناء»(٥٧).

وعن هذه الروابط التي تربط الفن العربي بالفن الفارسي في ذلك الوقت، يقول ديسّو:«... وهذه الروابط الفارسية من حيث البناء بالآجر، قد أُخذ بها في قصر المشتى منذ البداية(القصر الذي بني في عهد الامويين) حيث لم يكن طابع البناء في هذا القصر رومانياً ولا إغريقياً، بل هو طابع شرقي يعود إلى عهد سحيق. وقد دخل في فن العمارة البيزنطي منذ وقت بعيد، غير أن الفن العربي هو الذي اصطفاه بوجه خاص، مما يدل على مقدار العلاقات التي تربط الفن العربي بالفن الاسباني»(٥٨).

اما عن بناء القصور في وسط الجزيرة، فلم تتوفر حولها سوى معلومات قليلة ذكرها المؤلفون المسلمون الذين تحدثوا عن هذا الموضع. ونذكر منهم المسعودي الذي تحدث عن الاطم فقال:«الاطم، هي القصور والحصون في يثرب المدينة. بناها اشرافها وأثرياؤها، وكانوا ينعمون بها»(٥٩).

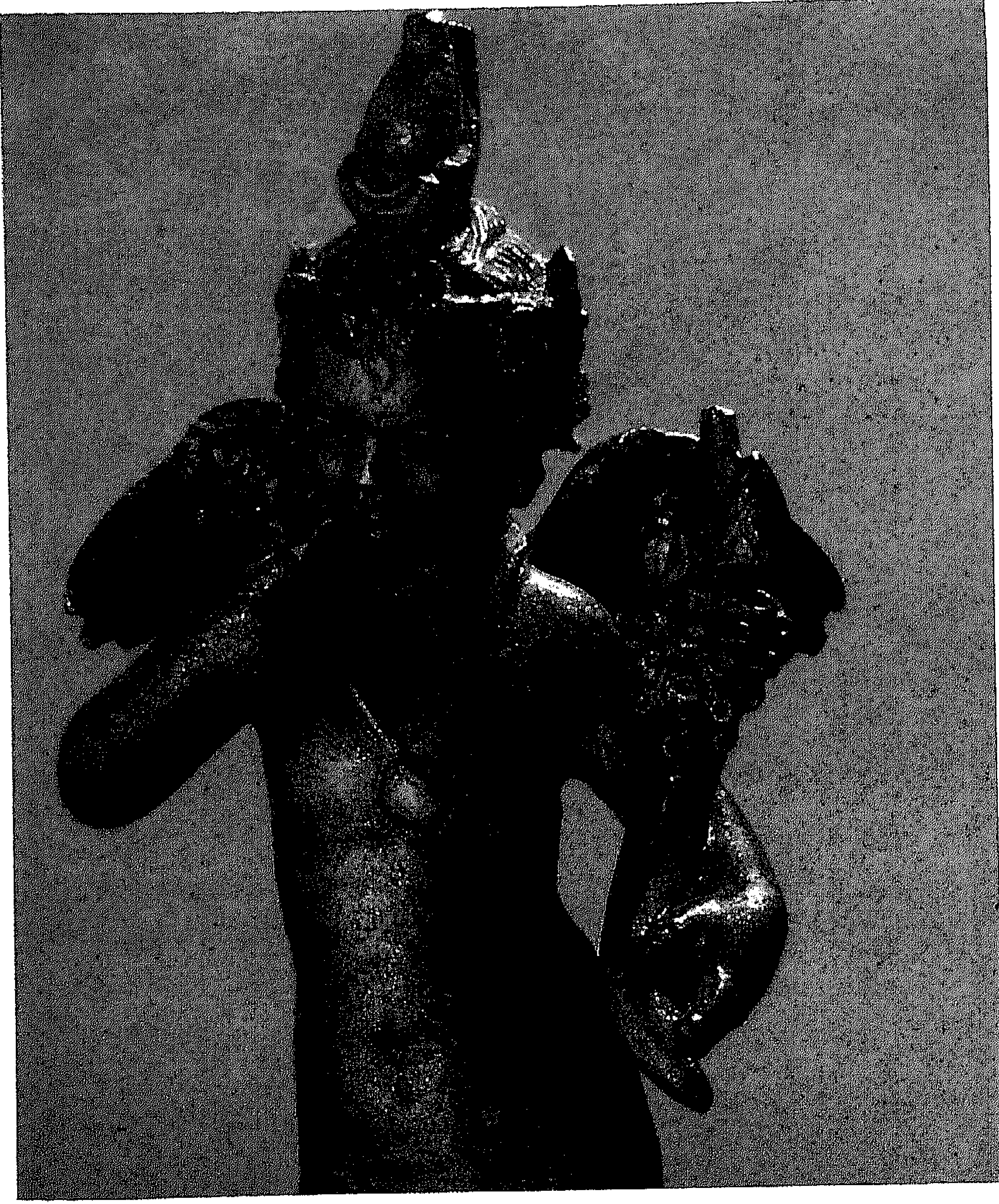
وقد تبين ايضا أن النحت والنقش والرسم، كانت هي ايضاً على مستوى مهم من التقنية والابداع في الاثريات التي عثر عليها المنقبون في الجزيرة العربية، وخاصة في الجنوب، اي في بلاد اليمن، وفي الشمال في مدن البتراء وتدمر والحَضْر(*) وفي مناطق الحيرة ومناطق تواجد الغساسنة(لوحة رقم٥).





لوحة رقم ٥ (تصوير المؤلف)
منحوتة صخرية نافرة،
دوالي العنب،
مدينة تدمر الأثرية

(٥٧) نفس المصدر، ص٤٣.
(٥٨) نفس المصدر، ص٤٣، ٤٤.
(٥٩) المسعودي: التنبيه والاشراف، ليدن، ص١٧٦.
(*) مدينة الشمس كما كانت تسمى وذلك لوجود معبدها امشهور تحت اسم معبد الشمس، وتقع المدينة شمال العراق



لوحة رقم ٦
تمثال من البرونز «الحمور الطفل المجنّح»،
«قرية» الفاو الأثرية،
وسط الجزيرة العربية (حوالي القرن ٣م)

اما في الوسط، مركز انبعاث الاسلام، فقد تبين ايضاً أن السكان قد عرفوا هذا النوع من الفنون، وهو ما تؤكده الشواهد الحية التي ظهرت خلال الحفريات في السنوات الاخيرة لـ قرية «الفاو» التي اشرنا اليها سابقاً.

«ومن ابرز ما عثر عليه في الفاو، ذلك التمثال البرونزي الرائع الذي عثر عليه في المعبد، وهو يمثل طفلاً على رأسه تاج مزدوج، ويمسك بيده اليسرى قرن الخير، به عنقود عنب، مقرّباً سبابة يده اليمنى من فمه ويتدلّى شعره على جانبي رأسه[٦٠] (**لوحة رقم ٦**).

ويقول عبد الرحمن الانصاري، رئيس فريق التنقيب في الفاو بأن الطفل المجنح، هو ما عرفه اليونان والرومان بالطفل هاريوكراتيس ابن معبودهم «إيزيس». ويعود وجود الطفل المجنح او صور المخلوقات الآدميّة المجنحة في انحاء العالم القديم، إلى مطلع الالف الثاني ق. م. وخصوصاً في منطقة الشرق الادنى القديم[٦١].

(٦٠) الانصاري، قرية الفاو ص ٥٦.
(٦١) نفس المصدر، ص ٥٦.



لوحة رقم ٧
تمثال حجري لامرأة ، قرية «الفاو» الأثرية

ويضيف الانصاري قائلاً: إن طفل قرية «الفاو» يختلف عما يماثله من تماثيل، حيث اضيفت إليه الرموز المختلفة التي دمجها فنان «القرية» مع بعضها في انسجام وتوافق تامّين، بحيث استطاع أن يخرج علينا بتحفة فنية لم تقع اعيننا على مثيل لها[٦٢].

وأقرب شبه، في هذا الخصوص، ما وجد في«تمنع» في اليمن، تمثال لطفل عارٍ يمتطى اسداً. كما وجد ايضاً في وسط الجزيرة العربية، منحوتات في الحجر لا تقل اهمية عن منحوتات شمال وجنوب الجزيرة. فقد عثر في احد دكاكين سوق قرية «الفاو» على الجزء الاعلى من تمثال صغير من الحجر الكلسي لامرأة، عليه طبقة صفراء لامعة، منحوتاً نحتاً دقيقاً ينم عن مهارة المثّال الذي قام بنحته، ولا سيما طريقة تصفيف الشعر على شكل جدائل ملفوفة وملاة على الرأس إلى الخلف وعلى الجانبين، كما توجد عصابة تحيط بالرأس من أعلى[٦٣] **(لوحة رقم٧)**.

وقد تحدث ابن الكلبي عن وجود صناعة الاصنام في مكة ـ وهذا دليل على قدرات فنية كانت موجودة آنذاك، خاصة بالنحت والتشخيص ـ فيقول في هذا الموضوع :«إذا كان معمولاً من خشب او ذهب او من فضة على صورة إنسان فهو صنم، وإذا كان من حجارة فهو وثن»[٦٤]. ويقول عن الاصنام في الكعبة :«وكانت لقريش اصنام في جوف الكعبة وحولها. وكان اعظمها عندهم هبل، وكان فيما بلغني من عقيق احمر على صورة إنسان، مكسور اليد اليمنى، ادركته قريش كذلك، فجعلوا له يداً من من ذهب»[٦٥].

(٦٢) نفس المصدر، والصفحة.
(٦٢) نفس المصدر، والصفحة
(٦٤) ابن الكلبي: كتاب الاصنام، ص ٥٣.
(٦٥) نفس المصدر، ص ٢٧، ٢٨.

وقد ذكر الازرقي في كتابه: «اخبار مكة» عند بناء الكعبة عبر التاريخ. ومن وجهة نظر عرب الجاهلية، أن الكعبة رمّمها القرشيون آخر مرة قبل الاسلام«وذوّقوا اسقفها وجدرانها في بطنها ودعائمها، وجعلوا في دعائمها(اي جدرانها) صور الانبياء وصور الشجر وصور الملائكة. فكان فيها صورة ابراهيم خليل الرحمن شيخ يستقسم بالازلام. وصورة عيسى بن مريم وأمه، وصورة الملائكة عليهم السلام اجمعين»(٦٦). كما ذكر الازرقي بأن صورة مريم لها ملامح امرأة عربية.

وكذلك المعابد. فقد كان لها نصيبها الاكبر من الاهتمام، وكانت منتشرة في كافة ارجاء جزيرة العرب، ولكنها كانت كثيرة التنوع في نمط بنائها، وذلك يعود لانقسام الناس إلى ملل مختلفة ومذاهب شتى. فجاء اختلاف المعابد نتيجة اختلاف حاجة كل نوع من التعبد.

استنتاج

من خلال ما ذكرناه، بصورة سريعة عن فنون عرب الجاهلية، يمكننا القول إن سكان وسط الجزيرة، اي المنطقة موضوع دراستنا بشكل خاص، لم يكونوا خارج سياق ما توصل إليه إخوانهم في الجنوب والشمال من الجزيرة، من نتاجات حضارية ملموسة. فإذا كانت الحفريات في هذه المنطقة قليلة، فما كُشِفَ عنه حتى الآن يظهر وجود فنون شبيهة، إلى حد ما، بما كانت عليه الفنون في اطراف الجزيرة، وخصوصاً فيما يخص النحت والرسم.

اما العمارة، فلم تظهر لنا حتى الآن على الاقل، شواهد اثرية مهمة على مستوى ما ظهر في الشمال والجنوب. كما أن المؤلفات الإسلامية لم تكشف لنا الكثير عن العمارة في هذه المنطقة، كما فعلت في المناطق الاخرى، وخصوصاً عند ذكرها قصور اليمن، فحددتها ووصفتها بدقة، وكذلك فعلت بالنسبة لقصور وقلاع منطقة الحيرة وغيرها.

لكن الانسان العربي الذي يعيش في وسط الجزيرة، نقطة التقاطع التجاري بين كل اطرافها وأرجائها، كان ولا شك، نتيجة لهذا الموقع الجغرافي المهم، يعيش هذه الاجواء المزدهرة والملموسة، في شتى ميادين الفنون، وكان مطلعاً على الارجح على كل ما يجري حوله في المناطق الاخرى. نقول هذا حتى ولو سلّمنا أن الصناعة المحلية الفنية في الوسط - كما يقول البعض من المستشرقين - لم تكن على المستوى المرموق كبقية المناطق، حيث إن ما عثر عليه من آثار في الفاو، وما حكي عن رسوم ومنحوتات في مكة، كانت - حسب رأيهم - مستوردة من خارج المنطقة ونذكر منهم«اولغ غربار» حسب ما اورده في كتابه :«نشأة الفن الاسلامي»(٦٧).

ونستطيع أن نستنتج ايضاً، أن سكان جزيرة العرب في الجنوب والشمال، كانوا يتمتعون بخبرة كبيرة في تقنيات الفنون. فقد استعان الحكام الاجانب بهم لبناء اعظم قصورهم ومعابدهم داخل المنطقة نفسها وفي باقي ارجاء الامبراطوريات الواسعة التي كانت سائدة آنذاك.

إن هذه اليد العربية الماهرة، والمتواجدة خاصة في بلاد الشام والعراق ومصر، إلى جانب اليد الماهرة في بلاد فارس، سيكون لها دور كبير في انطلاقة العمارة وكافة الفنون الاسلامية، ضمن منهجية وتأليف جديدين، وقدرة

(٦٦) الأزرقي: أخبار نكة، دار الأندلس، بيروت ١٩٦٩، ج١ ص ١٦٥.

(٦٧) GRABAR, OLEG:THE FORMATION OF ISLAMIC ART, YALE UNIVERSITY PRESS, LONDON 1977, P. 79.

على التذوق الفني عند العرب الفاتحين من قرشيين وانصار وغيرهم. وأهمية هذا الدور يعود لكون هذه المناطق ستشكل المركز المشع على كافة ديار الاسلام، إلى جانب دور الاندلس الفريد في إدائه. وهنا ينبغي أن نذكر اهمية مساهمة العرب القادمين من بلاد الشام، عند نهاية الخلافة الاموية، في إزدهار الفن في بلاد الاندلس.

الباب الاول

المسجد مصدر العمارة الاسلامية

سنتحدث في هذا الباب عن موضوع تاسيس العمارة الاسلامية، كما سنبحث عن مصادرها المهمة في جزيرة العرب قبل الاسلام. وسنوضح كيف شقّت هذه العمارة طريقها الخاص.

فالدفع الاسلامي أتى يتوافق مع طموحات الشعوب العربية والعجمية ليتصالح مع حاجتهم الفنية. فالاسلام فتح لهذه الشعوب باب الابداع والاجتهاد في الفنون على مصراعيه. لقد تصدرت فنون هذه الشعوب الاسلامية في التاريخ، بعد أن كانت فنونها عشية ظهور الاسلام وقبل قرون عدّة مشتّته ومبعثرة، وكانت مستترة خلف معالم فنون السلطة الحاكمة القادمة غالباً من شمال البحر الابيض المتوسط، والتي نفذت بأيدي هذه الشعوب.

الفصل الاول

تأسيس العمارة الاسلامية وأصالتها

كانت العمارة فناً كسائر الفنون الاسلامية الاخرى التي تحددت منهجيتها العامة ومنحاها الجديد منذ مطلع الدعوة الاسلامية. وهذا امر طبيعي جداً لكون العمارة لها اهميتها في المرحلة التأسيسية لحضارة جديدة. ذلك أن البناء«هو اول صنائع العمران الحضري واقدمها»(١) كما يقول ابن خلدون(٨٠٨هـ / ١٤٠٥م) في مقدمته. والعمارة المنسجمة مع الفكر الجديد، المتصالحة مع حاجيات الناس، تشكل في المدينة البيئة الخصبة لنتاجات اخرى. وفي هذا السياق قال ايضاً ابن خلدون:«وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها»(٢). ونشير هنا إلى أن العمران عند ابن خلدون يشمل إلى جانب العمارة الحالة الاجتماعية ايضاً. فالعمران هو التساكن والتنازل. والصناعة عنده تطال كل انواع الانتاج الحضاري فيقول عنها«ملكة في كل امر عملي وفكري»(٣).

وانطلاقاً من مبنى المسجد سيكون حديثنا في هذا الفصل عن المرحلة التأسيسية للعمارة الاسلامية، لكونه -أي المسجد- المؤثر الاول على المنحى المعماري العام. كما سنتناول بالحديث المؤثرات الخارجية والمؤثرات الداخلية وهذه الاخيرة تضم اصالة العمارة الاسلامية. وسنشير إلى الفروقات القائمة بينها وبين العمارة غير الاسلامية والمجاورة لها، ونتحدث عن تطورها التشكيلي المعماري عبر الامكنة والتاريخ مع حفاظها على الايحاء الواحد.

مسجد المدينة الاول

إن اهتمام النبي محمدﷺ بالاساس دفع عجلة التعمير في الاسلام إلى الامام وحث العرب على ترك حالة البداوة والاخذ بالارتكاز والتجمع حول مكان الهجرة اي في مدينة يثرب اولاً. ويعود ذلك لتصورهﷺ في لحظة من اللحظات، مدفوعاً بنبذ القبلية والعصبية اللتين حالتا دون تسارع الناس للدخول في الاسلام، إمكان إنشاء بناء اجتماعي - عقائدي جديد تماماً(٤) مما أدّى إلى ولادة الجماعة الاولى للأمة في يثرب. بالاضافة إلى أن الهجرة أدّت إلى قصد المستقر الحضري وهجران البادية، ولهذا جاءت تسمية يثرب «بالمدينة»(٥).

(١) ابن خلدون: المقدمة، دار العودة، بيروت، ص ٣٢٢.

(٢) نفس المصدر، ص ٣١٨.

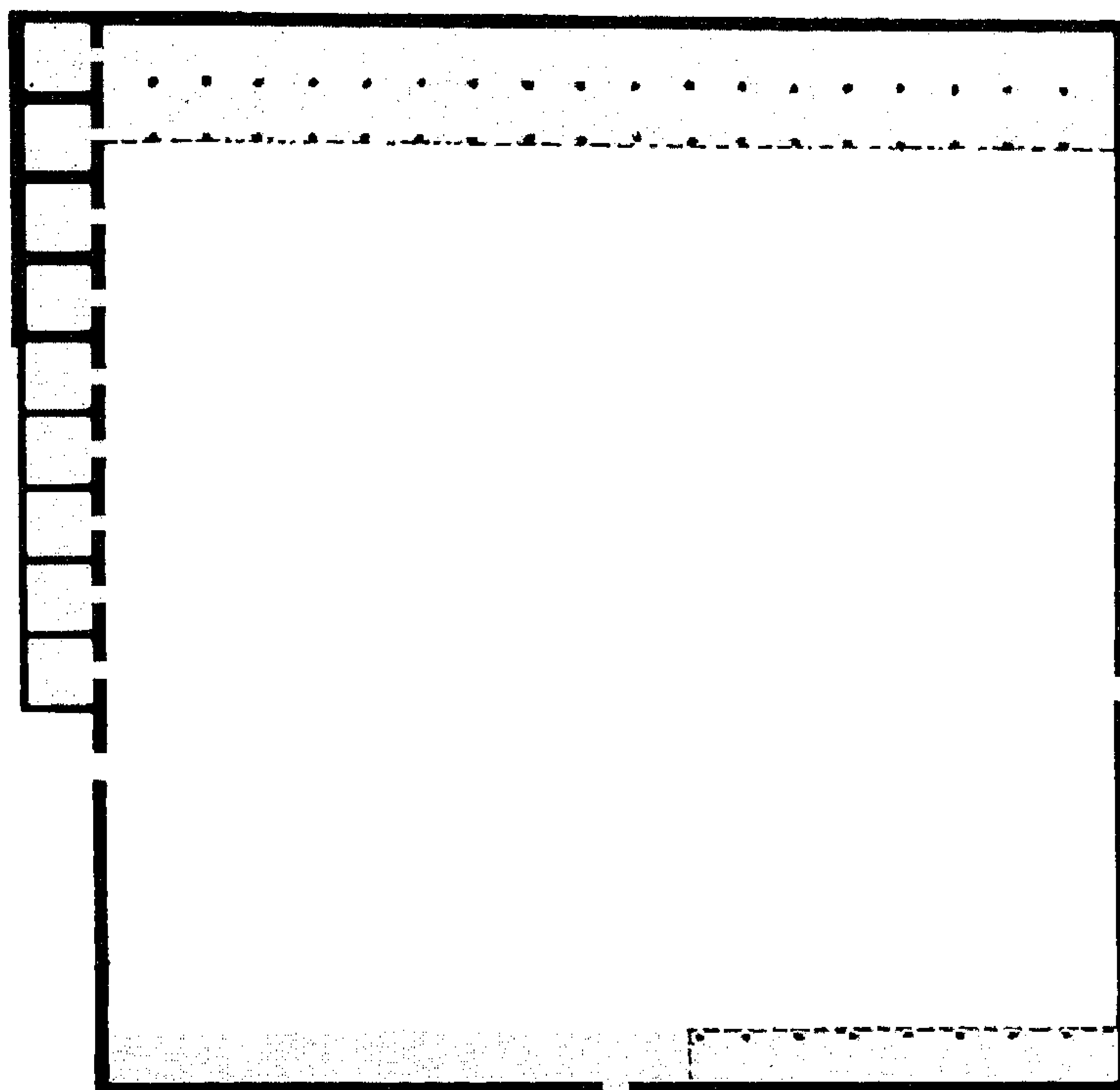
(٣) نفس المصدر، ص ٣١٧.

(٤) السيد، رضوان: الامة والجماعة والسلطة، دار اقرأ، بيروت ١٩٨٤، ص ٥٦.

(٥) نفس المصدر، ص ٦٢.

ضمن هذه المنطلقات كان المسلمون عندما يفتحون بلاداً جديدة يقيمون فيها المدن والامصار والتي من اهمها: البصرة والكوفة في العراق، والفسطاط التي اصبحت فيما بعد مدينة القاهرة. ثم أسسوا مدينة عنجر في لبنان والقيروان في تونس، وبغداد وسامراء في العراق، والزهراء في الاندلس، إلى جانب العشرات من المدن الاخرى. وذلك خلال القرنين الأولين للهجرة. وكما أن يثرب هي اول مدينة إسلامية، فإن مسجدها كان اول بناء إسلامي، فهو المسجد الاول الذي اسس بنيانه النبيﷺ وساهم بنفسه في حمل الحجارة لبنائه.

إلى جانب كون مسجد المدينة مكاناً للعبادة، كان ايضاً مكاناً لاجتماع النبيﷺ مع الصحابة، وكان بيته ملاصقاً له. فأتى تصميمه ملبياً لهذه الوظائف المتعددة، وكان على الشكل التالي، استناداً لما رواه لنا ابن سعد(٢٣٠ هـ / ٨٤٤م): ساحة داخلية مربعة الشكل، طول ضلعها حوالي ٥٠ متراً، بنيت الجدران من الحجارة واللبن، فكان محاطاً بجدار من جهتين ومن الجهة الثالثة بمظلة مؤلفة من عمد الجذوع، وكان سقفها جريداً، ومن الجهة الرابعة بغرف لاهل بيته(لوحة رقم ٨).



لوحة رقم ٨
المسجد الأول بالإسلام،
بيت النبي ﷺ،
المدينة (١ هـ / ٦٢٢م)

وجاء وصف مسجد النبيﷺ في طبقات ابن سعد كالتالي: «ذكر بناء رسول الله المسجد بالمدينة: بركتّ ناقة رسول الله موضع مسجد رسول اللهﷺ وهو يومئذٍ يصليّ فيه رجالة من المسلمين... وكان جداراً مجدّراً ليس عليه سقفٌ وقبلتهُ إلى بيت المقدس. وكان اسعد بن زراره، بناه، فكان يصليّ فيه باصحابه ويجمّع بهم فيه الجمعة قبل

مقدم رسول الله ﷺ. فأمر رسول الله ﷺ بالنخل الذي في الحديقة وبالفرقد الذي فيه أن يقطع وأمر باللبن فضُرب. وكان في المِرْبد قبورٌ جاهليةٌ فأمر بها رسول الله ﷺ فنُبِشَتْ وأمر بالعظام أن تُغيَّب... وأسسوا المسجد فجعلوا طوله مما يلي القبلة إلى مؤخرة مائة ذراعٍ وفي هذين الجانبين مثل ذلك فهو مربعٌ. ويقال كان اقلّ من المائة. وجعلوا الاساس قريباً من ثلاثة اذرعٌ على الارض بالحجارة ثم بنوه باللبن. وبنى رسول الله ﷺ واصحابه، وجعل ينقُلُ معهم الحجارة بنفسه ويقول اللهم لا عيش إلا عيش الآخرة... وجعل قبلته إلى بيت المقدس وجعل له ثلاثة ابواب... وجعل طول الجدار بسْطةً وعُمُده الجذوع وسقفه جريداً...الخ(٦).

ما من باحث في امور العمارة الاسلامية إلا وأقرّ بدور مسجد المدينة على الرغم من بساطته، في تحديد المنحى المستقبلي الذي اتخذته العمارة الاسلامية فيما بعد(٧). خصوصاً أن هذا المسجد كان يلبي الحاجات الدينية والدنيوية مما اضفى اثره على كل انواع العمارة الاسلامية ذات الوظائف المختلفة من مساجد ومساكن وقصور ومستشفيات ومدارس وخانات وفنادق وغيرها.

من جهة أخرى نجد أنه على الرغم من هذا الاجماع، إلا هناك خلافاً حول جذور الفكرة المعمارية لمسجد المدينة ومصادرها التاريخية. كما أن هناك فئة تنفي كل هذا وترد اسباب ذلك التصميم البسيط، إلى انعدام الخبرة المعمارية عند العرب المسلمين الاولين(٨)، كما أنه - حسب اعتقادهم - يعود إلى انعدام الحّس بفن العمارة. الامر الثاني الذي يختلفون فيه هو حجم تأثير مسجد المدينة على مستقبل العمارة الاسلامية إلى جانب التأثيرات الخارجية: الهللينستية والرومانية والبيزنطية والفارسية. كما انهم يعانون غالباً ايضاً من عدم وضوح لفهم طبيعة هذا المسجد وأثره على مستقبل العمارة الاسلامية.

لخوض هذا الموضوع، نبدأ اولاً بالحديث عن موقف العرب المسلمين الاوائل من العمارة في جزيرة العرب.

إلى جانب الاسباب الوظائفية التي اثرت على خيارات تصميم مسجد المدينة هناك عوامل أخرى لها التأثير القوي في اختيار هذا النوع من التصميم دون غيره، وخاصة لأنه بالامكان ايجاد حلول معمارية عدة لتلبية نفس هذه الوظائف المطلوبة.

إن هذه العوامل التي حددت أخيراً هذا التصميم دون غيرها انطلقت من مواقف العرب المسلمين الاوائل تجاه مختلف المباني التي كانت سائدة في ذلك الوقت في الجزيرة العربية. فهم يجدون من زاوية معينة، أن معابد المشركين والنصارى واليهود، إلى جانب القصور الفخمة والمساكن الكبيرة التي ظل البعض منها حتى ما بعد ظهور الاسلام، يجدونها - كما هي منفذة - لا تلبي احتياجاتهم ولا تنسجم مع مفاهيمهم الاسلامية.

خلفيات هذه المواقف تكمن اولاً في أن الاسلام يدعو للعدالة والمساواة، ويحذر المسلمين من التبذير ويندد بمظاهر الترف والغنى، مما ينسحب أيضاً على كل مظاهر الفخامة فيما يخص الأبنية. ففي حين نجد القصور الخيالية الفخمة في جنوب الجزيرة وشمالها، والتي تحدثنا عنها بالتفصيل سابقاً كقصر غمدان الشهير وإرم ذات العماد العجيب، والخورنق والسدير وغيرها والتي كانت موضوعاً يتناوله الشعراء في قصائدهم في سوق عكاظ حيث كان لها الصدى القوي في آذان أهل مكة في ذلك الوقت. بالاضافة إلى أن أسياد قريش وكبار تجارها كانوا من

(٦) ابن سعد: الطبقات الكبرى، دار صادر، بيروت ١٩٦٠، ج ١، ص ٢٣٩.

(٧) PAPADOPOULO, A P. 223.

(٨) CRESWELL: A SHORT ACCOUNT OF EARLY MUSL. ARCH. P. 3.

أشد أعداء الإسلام، لأنهم وجدوا فيه ضرباً لمصالحهم واستغلالهم للفقراء الذين كانوا يقطنون اطراف مكة ويسمون بالصعاليك ويعيشون في اكواخ حقيرة مبنية بالطين إذ لم يكن بمقدورهم بناءها باللبن[٩] او الآجر[١٠]. فكان الفقير منهم يشيّد بيته بنفسه فيقيم جدرانه طبقة طبقة، إذا جفت طبقة وضع فوقها طبقة اخرى، ويدعم بيته بالاغصان وبسعف النخيل[١١]. بالمقابل كان اغنياء يثرب ومكة والطائف يسكنون القصور والبيوت المحسنة الواسعة المفروشة بأثاث جيدة[١٢] كل هذا يثبت أن طريقة وأسلوب بناء مسجد المدينة الاول لم يكن عن جهل وقلة دراية بتقنية البناء وجماليات العمارة، كما يقول الكثير[١٣] من البحاثة، بل جاء البناء على شاكلة ابنية الفقراء.

وهكذا ظل هذا الموقف من البناء الفخم[١٤] على امتداد عهد الخلفاء الراشدين، وظل المسجد بتصميمه مركز إقامتهم وجلساتهم وبحثهم في امر الامة. حتى المدن الجديدة التي فتحوها تمت ضمن هذا الاتجاه، بعيداً عن مظاهر الترف والفخامة. ومن الامثلة على هذه المواقف تنبيه عمر بن الخطاب المسلمين عند تأسيس مدينتي الكوفة والبصرة أن لا يزيدوا طوابق البناء على الثلاثة حيث يقول:«لا يزدن احدكم على ثلاثة ابيات ولا تتطاولوا في البنية، والزموا السنة تلزمكم الدولة»[١٥]. ونجد عمر بن الخطاب ايضاً ما أن علم بأن القائد سعد بن ابي وقاص[١٦] ابتنى لنفسه قصراً بالكوفة، وكان يسميه الناس قصر سعد، حتى بعث برسول إليه يقول له:«بلغني انك اتخذت قصراً جعلته حصناً ويسمى قصر سعد وبينك وبين الناس باب. فليس بقصرك ولكنه قصر الخبال. انزل منه مما يلي بيوت الاموال واغلقه، ولا تجعل على القصر باباً يمنع الناس من دخوله»[١٧]. ومعلوم أن ايام الخليفة عثمان بن عفان خُرِبَت الاطم في المدينة وهي القصور والحصون[١٨] كما خرّب نهائياً في عصره قصر غمدان الشهير[١٩].

وهناك ايضاً أمر ثاني مهم جداً أثّر بخيارات تصميم مسجد المدينة الاول، وهو العقيدة الاسلامية القائمة على التوحيد والتجريد، اي بالاعتقاد أن الله واحد لا شريك له«ليس كمثله شيء»، مما دفع باتجاه تفريغ مبنى المسجد إلى اقصى حد ممكن من المفروشات والادوات الطقوسية والتي كانت تُملأ بها المعابد الوثنية قبل الاسلام والكثير من الكنائس والمعابد اليهودية[٢٠]. في ذلك الوقت كانت الكعبة لا تزال بأيدي مشركي مكة، فكانت مليئة بالمفروشات والرسومات[٢١] منتشرة على جدرانها من الداخل ومصورة سيدنا إبراهيم وسيدنا عيسى ومريم والملائكة وغيرهم.

وهناك ايضاً اثر معماري ينطلق من دور الكعبة الشريفة في الاسلام كقبلة للمسلمين، انسحب هذا الدور على فن العمارة بالشكل التربيعي كمنطلق اساسي لبناء المساجد كما حصل في المرحلة التاسيسية للعمارة الاسلامية.

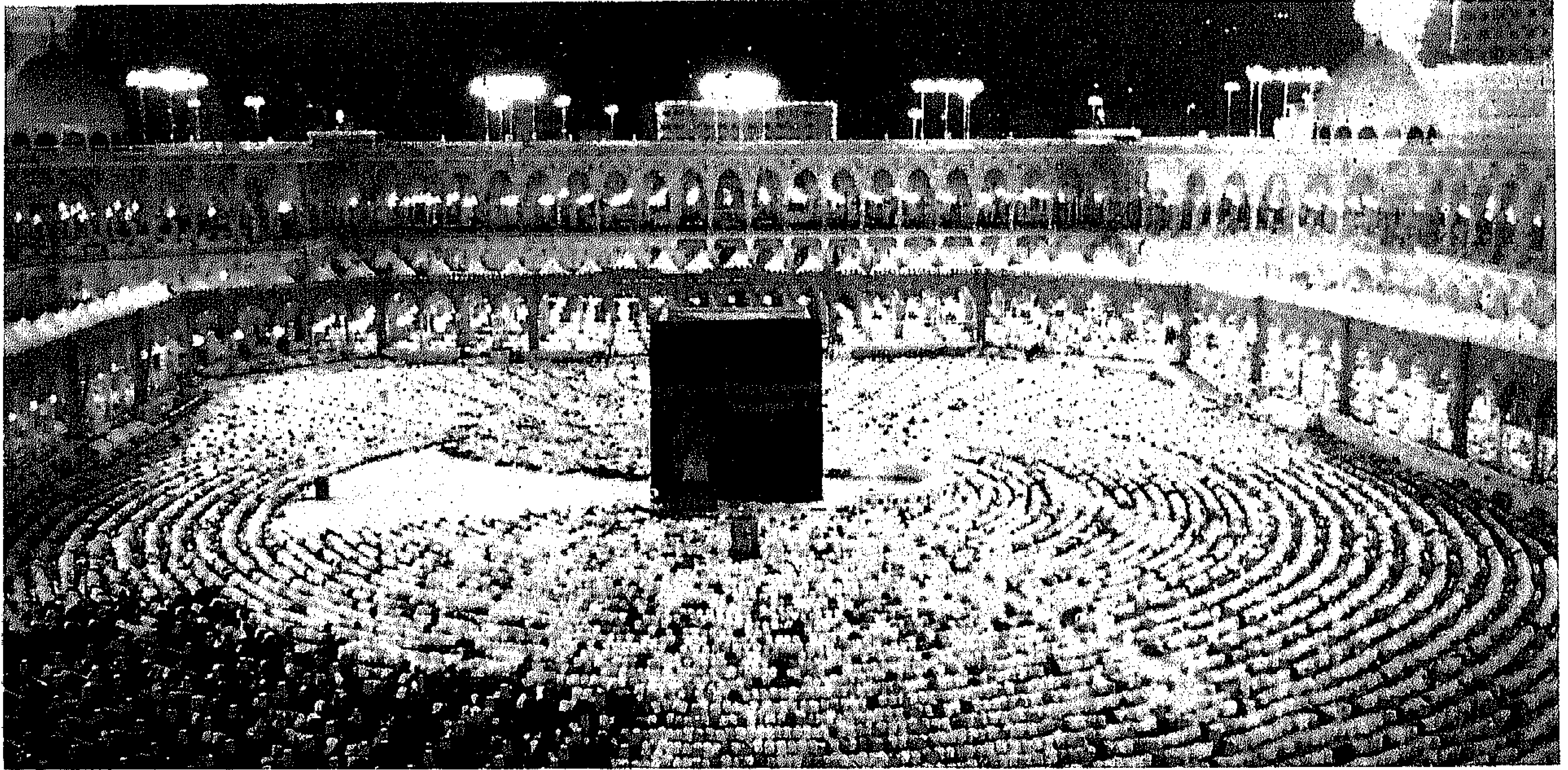
(٩) الطين المجفف بالهواء، او باشعة الشمس، والمصنوع بقوالب.
(١٠) اللبن المشوي بالأتون.
(١١) انظر علي، جواد: تاريخ العرب قبل السلام، ج٢، ص ٢٢.
(١٢) انظر ولفنسون، إسرائيل: تاريخ اليهود في بلاد العرب في الجاهلية وصدر الاسلام، مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٢٧، ص ١٥٤.
(١٣) منهم كروزول وهوك وسفاجيه وبابادوبولو.
(١٤) برأي اولغ غرابار أن هذا الموقف ينبع من رفض كل ما يمت بصلة لفنون اسياد قريش. راجع كتابه THE FORMATION OF ISLAMIC ART, P.79.
(١٥) ابن الاثير: الكامل في التاريخ، ج ١، ص ٣٦٨.
(١٦) القائد الشهير الذي حقق فتوحات الاسلام الكبيرة في مناطق الامبراطورية الساسانية.
(١٧) نفس المصدر، ج ١، ص ٣٦٩.
(١٨) المسعودي: التنبيه والاشراف، ص ١٧٦.
(١٩) الهمداني: الاكليل، ج٨، ص ٢٥.
(٢٠) ابن الكلبي، ص ٣٣ وانظر الزركشي إعلام المساجد باحكام المساجد، لجنة احياء التراث، القاهرة ١٣٨٤ هـ، ص ٣٣٧.
(٢١) وقبل ذلك ببضع سنوات عندما كان الاحباش يحتلون اليمن اقام قائدهم ابرهة على ارض صنعاء قريباً من قصر غمدان الشهير كنيسة سماها القليس، ثم كتب إلى ملكه النجاشي قائلاً: إني قد بنيت لك بصنعاء بيتاً لم تبن العرب ولا العجم مثله ولن انتهي حتى اصرف حاج العرب إليه ويتركوا الحج إلى بيتهم.
يصف الازرقي هذه الكنيسة في كتابه«اخبار مكة»، وصفاً دقيقاً مظهراً ضخامتها ومواد بنائها، مبيناً زخارفها والوانها العديدة التي كانت عليها. راجع الأزرقي، اخبار مكة، ص ١٣٨، ١٣٩.

من هنا نستطيع أن نتفهم او ربما نتلمس عن قرب اسباب اعتماد النبيّ محمدﷺ على مبدأ التربيع في تخطيط مسجد المدينة، والذي اعتمده المسلمون فيما بعد خصوصاً في القرون الاولى في الكثير من المساجد التاسيسية التي بنوها ومنها مسجد الكوفة(١٩ هـ / ٦٣٩م). ومسجد عمرو بن العاص بالفسطاط(٢٢ هـ / ٦٤٢م) بمصر والمسجد الكبير بحرّان في سوريا(١٢٧ هـ / ٧٤٤م) ومسجد احمد بن طولون في القاهرة(٢٦٦ هـ / ٨٧٩م) وغيرها.

لكن لابد من الاشارة هنا إلى أن المساجد التي اعتمدت التربيع تصميماً، قليلة بالنسبة إلى عدد المساجد الكبير. إذ إنه بعد المرحلة التاسيسية اي بعد حوالي القرنين من الهجرة تخلّت العمارة الاسلامية عن اعتماد الشكل المربع في بناء المساجد كمنطلق اساسي، بل اصبح التربيع امراً ثانوياً يمكن اللجوء إليه كعنصر إلى جانب العناصر الاخرى الموروثة، إلا أن روحه بقيت في العمارة، هذه الروح المستقاة من لامحورية شكل التربيع.

خلاصة القول ان أهم العوامل التي اثرت في تصميم مسجد المدينة، إلى جانب العوامل الوظائفية هي:

أولاً: اثر الدعوة وموقفها المعادي لمظاهر الثراء، كذلك موقفها المعادي لكل شيء يجسد المادة داخل المسجد كأثاث وما شابه. ثانياً: أهمية التربيع عند العرب الاولين وموقع الكعبة عندهم.



لوحة رقم ٩
الطوّاف حول
الكعبة الشريفة

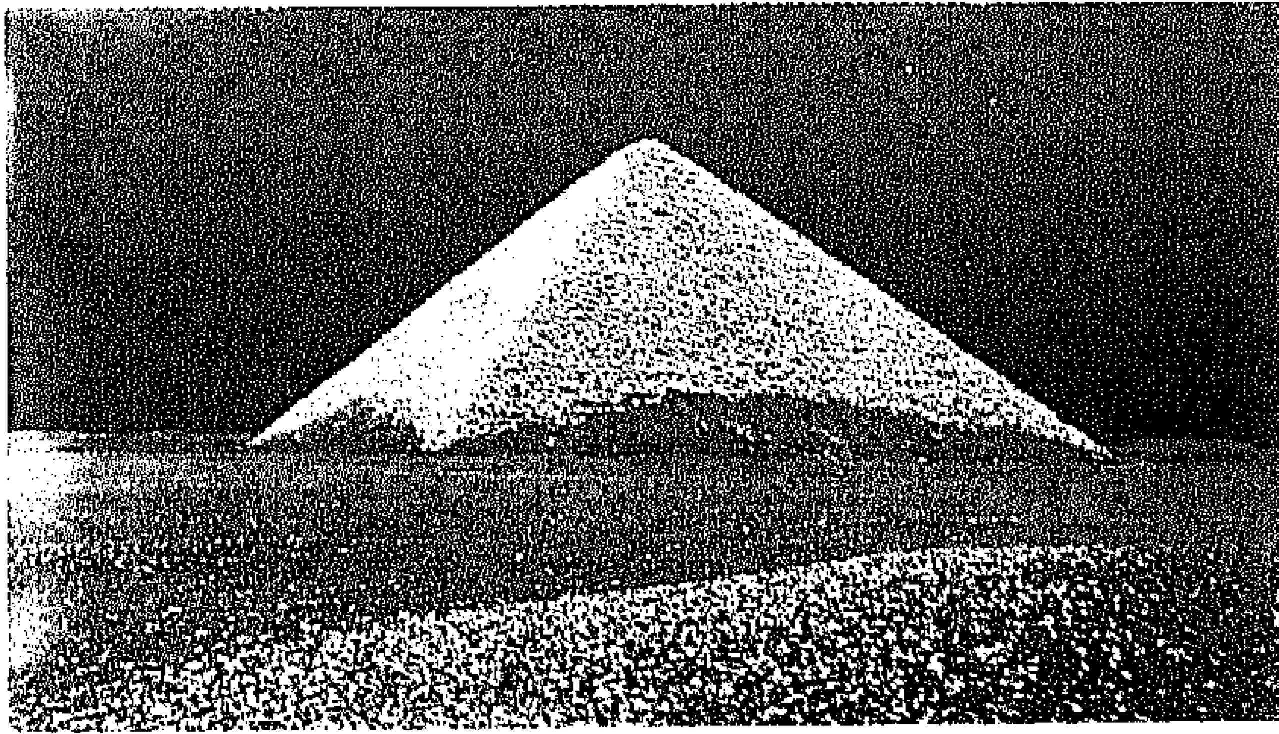
الكعبة وإرث التربيع

إن منشأ انفتاح العربي المسلم على عمارة جزيرة العرب، يعود بالدرجة الاولى إلى اهتمام الاسلام بالكعبة التي هي قبلة المسلمين حيث كانوا. إنه البناء الوحيد الذي ابقى عليه الاسلام من بين المباني التي كان يعظمها عرب الجاهلية(**لوحة رقم ٩**). ولاهمية الكعبة عند الجاهليين صلة بمعتقداتهم لكونها إرث إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام. وهذا ما اكدته دعوة النبيﷺ.

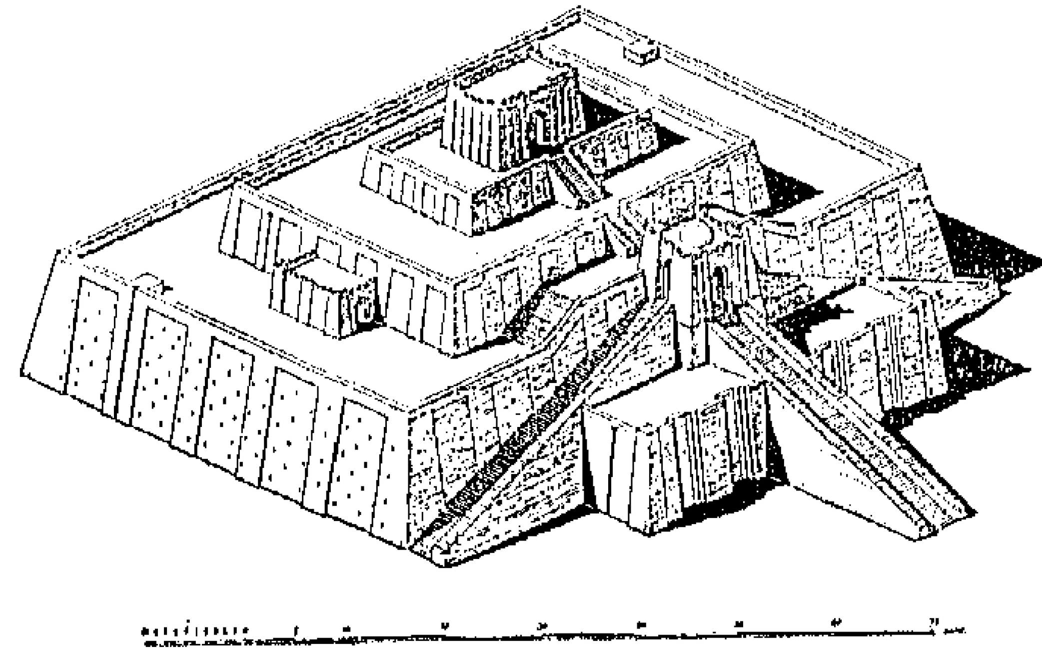
إلى جانب اهمية الكعبة الدينية، هناك اهمية أخرى تتعلق بشكلها. فعندما فتحت مكة اعاد الرسول واصحابه للكعبة صفاءها بالشكل وذلك بإزالة الاصنام والفرش التي كانت فيها والملحقات المبنية التي تحيطها، مما اظهر جوهرها الشكلي ايضاً وهو التربيع والتكعيب والذي كانت له اهمية كبرى في بناء عرب الجاهلية لمعابدهم. فحسب معتقدات الشعوب القديمة، إن التربيع يحدد كل الاتجاهات على سطح الارض: الشمال والجنوب والشرق والغرب، حتى أنه كان يرمز إلى قاعدة الفضاء والكون، كما كان للتربيع صفة الثبات[٢٢].

ولهذه المعتقدات جذورها في تاريخ شعوب شرق البحر الابيض المتوسط ومنطقة مصر. فأهرامات الفراعنة صممت على قاعدة التربيع، وذلك في الالف الثالث ق. م. فالهرم إلى جانب كونه مقبرة للفرعون فإنهم كانوا يقدسونه لكونه مكان انبعاث هذا الفرعون بعد الموت من جديد(**لوحة رقم١٠**).

كما شيدت هذه المعابد المرتكزة على التربيع في بلاد الرافدين ايضاً، حيث يذهب الباحثون إلى القول بنشوء هذا النوع منذ عمق التاريخ، حتى قبل اهرامات الفراعنة. وهذه المعابد كانت تعرف«بالزقورة» وتأتي عادة على شكل هرم تلفه المصطبات الافقية فتشكل مدرجات بحيث تصغر صعوداً. يربط المصطبات ببعضها البعض ادراج يأتي محور كل درج عمودياً احياناً على المصطبات واحياناً أخرى متوازياً معها، واحياناً تمتزج وظيفة المصطبات بوظيفة الادراج، لتصبح الزقورة على شكل برج ملوي. ويكون للدرج انحدار خفيف، حيث يلف الزقورة بشكل حلزوني من كل جانب. نذكر من هذه المعابد الاثرية، الزقورة في مدينة«اور» في الالف الثالث ق. م. (**لوحة رقم١١**).



لوحة رقم ١٠
أهرامات سنفرو، دهشور، مصر القديمة (القرن ٢٧ ق.م)

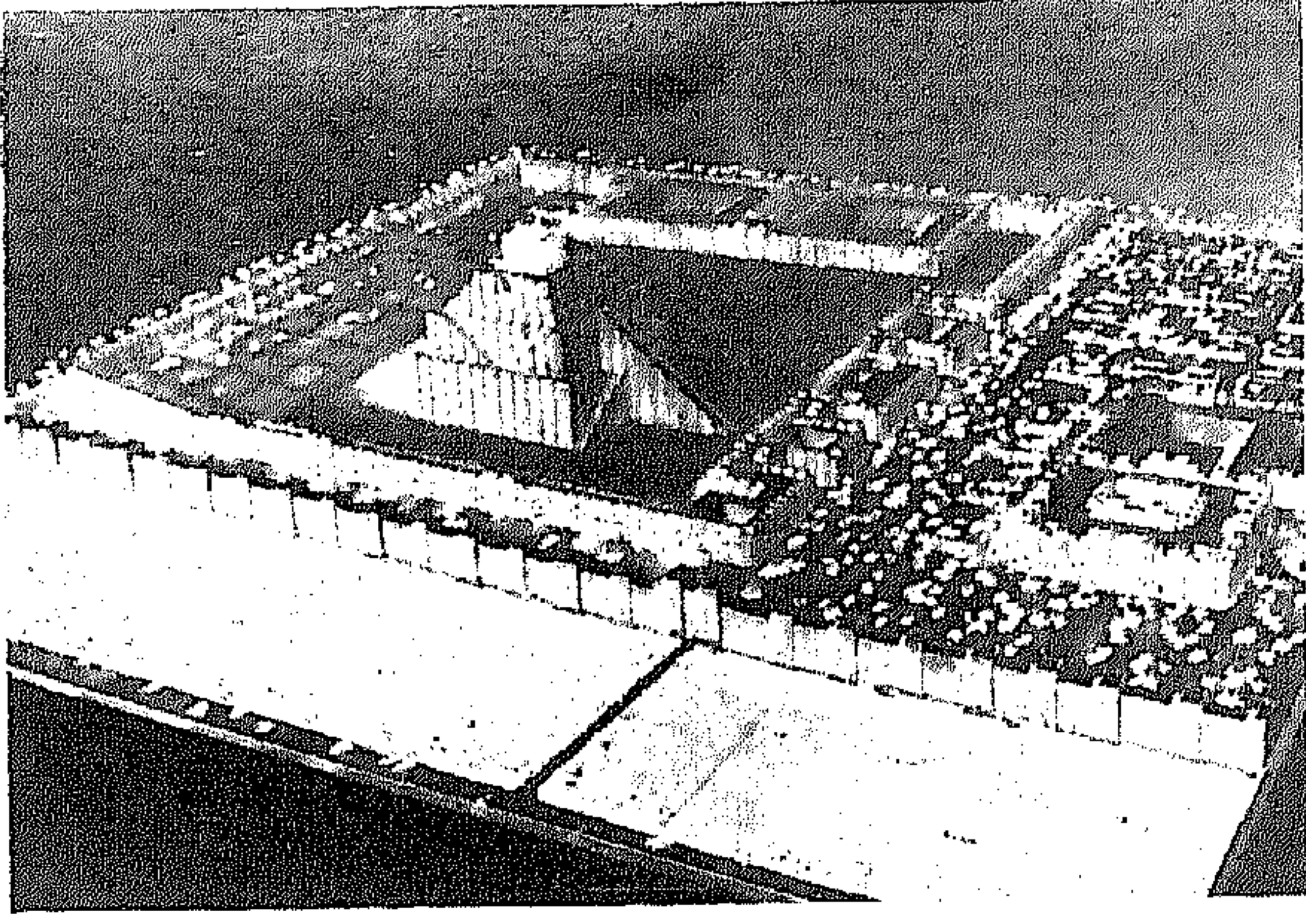


لوحة رقم ١١
زقورة «أور»، العراق (القرن٣٢ ق.م)

(٢٢) CHEVALIER, J: DICTIONNAIRE DE SYMBOLES, ED. ROLERT LAFFONT, PARIS 1969, P. 165, 166.

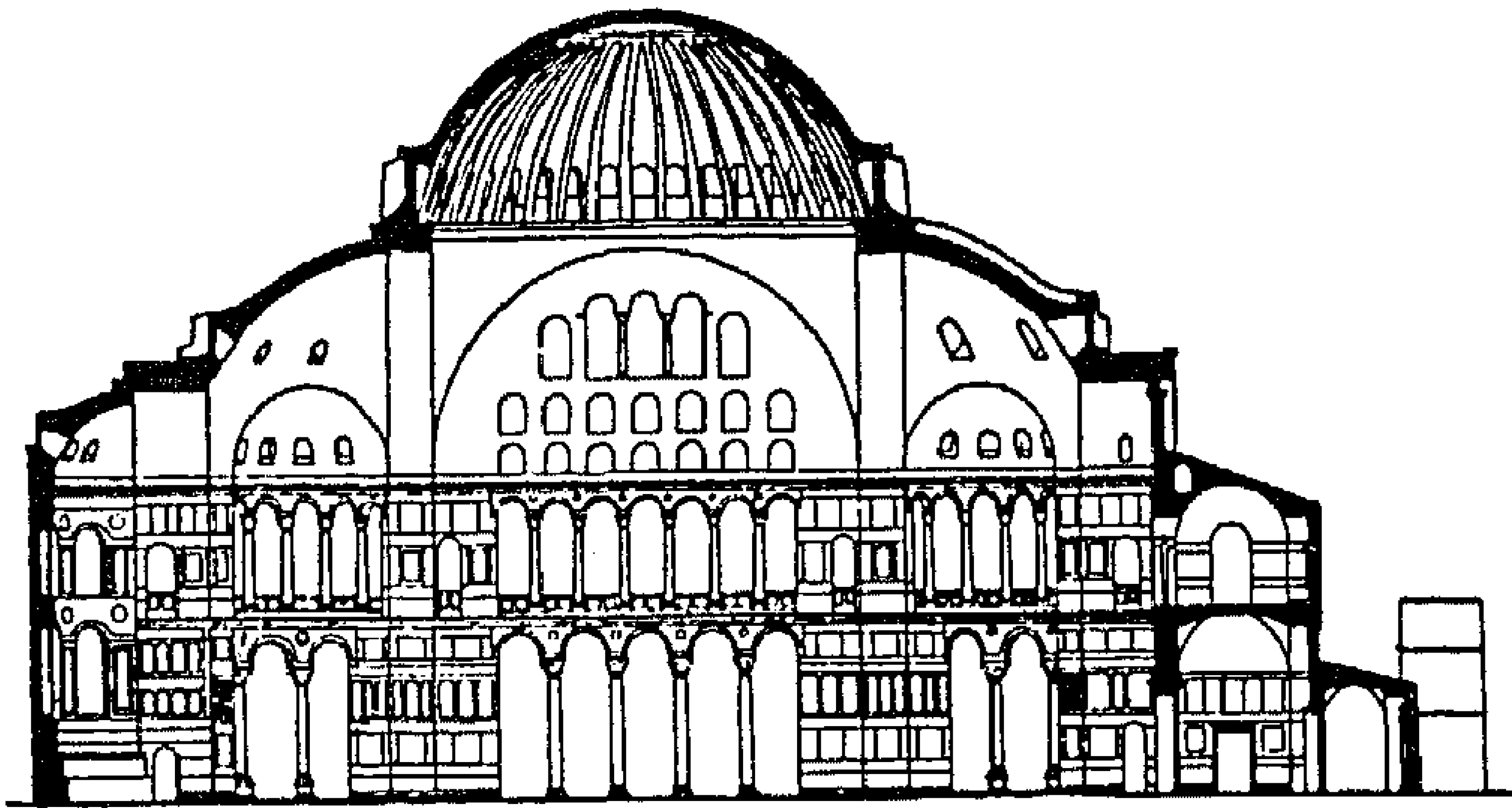
وبرج بابل الذي انشىء في القرن الثاني ق. م.(**لوحة رقم١٢**). هذا النمط من المعابد انتشر في كل مدن بلاد الرافدين وعلى مدى تاريخها العميق. فقد كان السكان يعتقدون أن هذه الامكنة تشكل مقراً يستريح فيه الآله عند نزوله من السماء مساءً إلى الارض. وقد اشار إلى هذا الموضوع المؤرخ اليوناني هيردوث عندما زار المنطقة خلال القرن الخامس ق. م. كما وصف اعلى البرج بقوله:«يعلو البرجَ في آخر طابق هيكلٌ صغيرٌ نسبياً، فيحتوي على سرير كبير مزخرف بزينة رائعة، وإلى جانبه تقوم طاولة من ذهب، لا يوجد اصنام، ولا شخص يستطيع أن يبيت فيه، ما عدا امرأة واحدة اختارها الله من البلد»(٢٣).

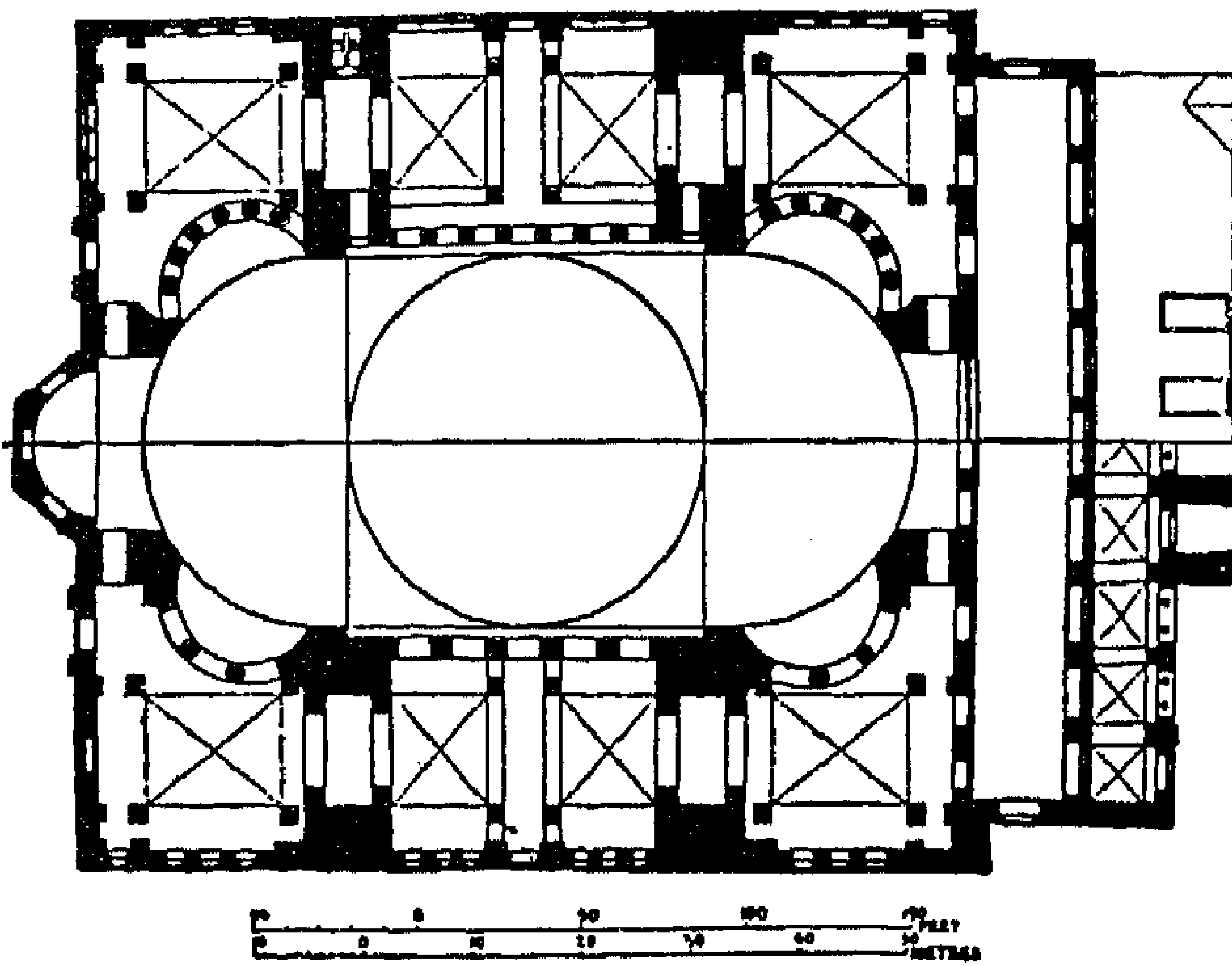
هذه المؤثرات انتقلت إلى شعوب شمال البحر الابيض المتوسط، كما اثرت على المباني المهمة وخاصة في عهد البيزنطيين. ففي القرن السادس للميلاد مثلاً ركز الامبراطور جوستنيان(٥٢٧ م - ٥٦٥م) دعائم سلطته بارتكازه على ميوله نحو معتقدات الشرق السوري على حساب الغرب الروماني، ومعلوم أن زوجته ثيودورا (THEODORA) كانت من اصل سوري(٢٤). استعان الامبراطور جوستنيان بالخبرات السورية(٢٥) لبناء نمط من الكنائس، يخالف فيه النمط المعتمد في مباني البازيليك التي كانت سائدة في روما، وينسجم مع تيار العمارة السورية آنذاك(٢٦) وهذا النوع يظهر في بناء كنيسة آيا صوفية الشهيرة والتي شيدت في القسطنطينية(**لوحة رقم ١٣**).



لوحة رقم ١٢
برج بابل،
العراق (القرن ٣ق.م.)

لوحة رقم ١٣
كنيسة أيا صوفيا،
قسطنطينية (القرن ٦ م)





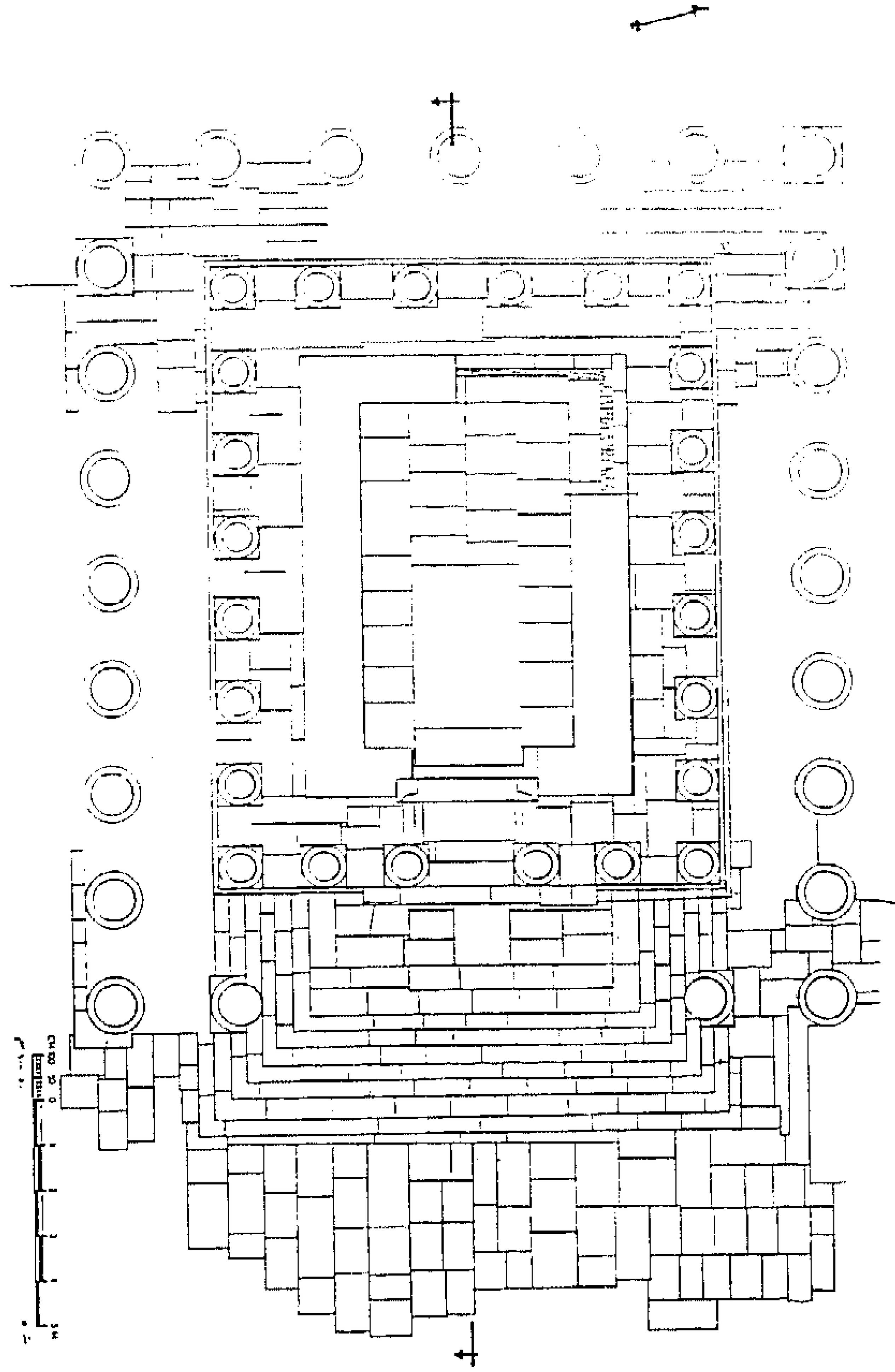
(٢٣) CONTENAU, GEORGES : LA VIE QUOTIDIENNE A BABYLONE, HACHETTE, PARIS 1950, P. 283.
(٢٤) SHUNG - VILLE, CHRISTA : L ART DE BYZANCE ET DE L ISLAM, ELSEVIER, PARIS BRUXELLES 1979, P. 6.
(٢٥) نفس المصدر، ص ٦، ١١١.
(٢٦) CHEVALIER, J : P. 165, 166.

اعتمد هذا التصميم على القاعدة الاساسية وهو المربع، ويحدد اطرافه الاعمدة الاربع الضخمة حاملة سقف المبنى كلّه بما فيه القبة الوسطية التي اتت ضخمة القياس، وهذه الركائز ترمز عند النصارى للاناجيل الاربع التي هي المرتكز الثابت لديانتهم.

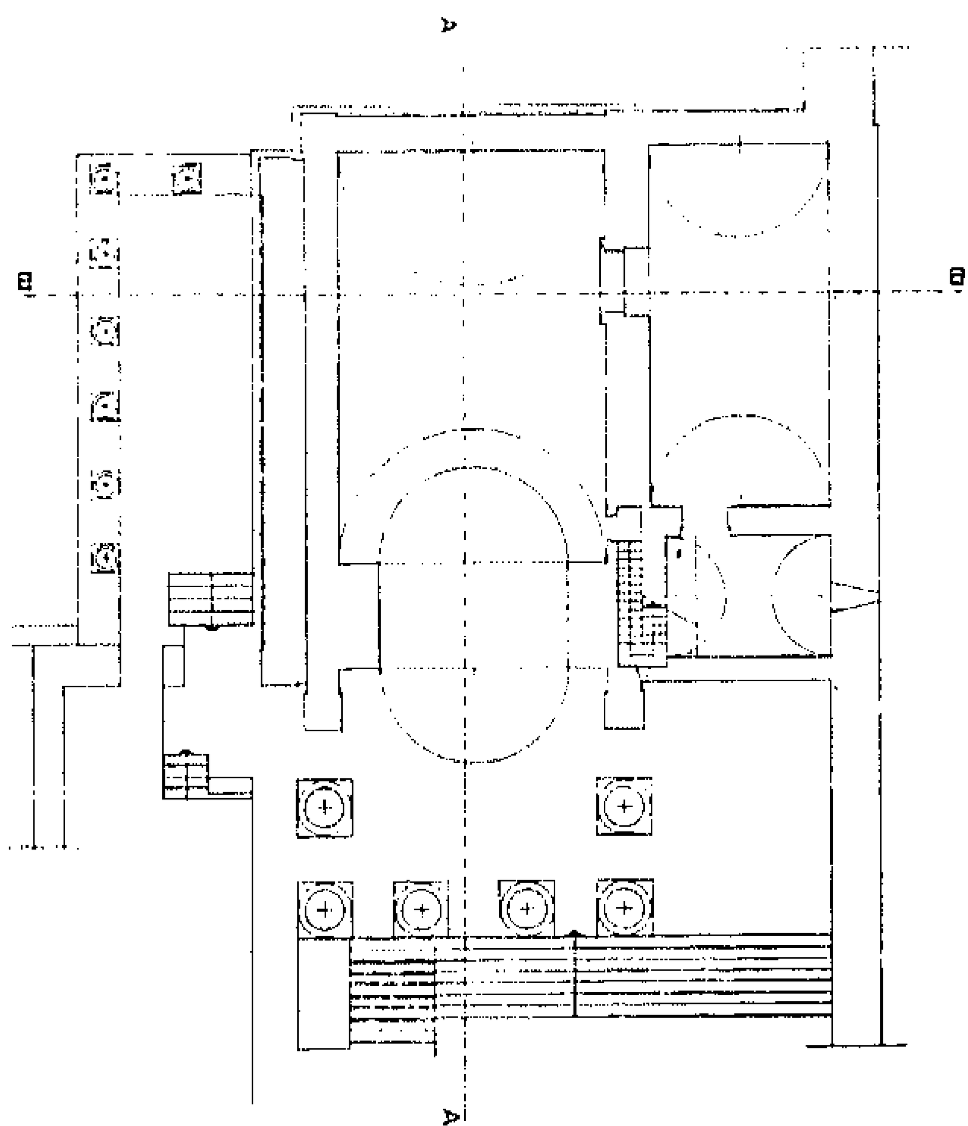
وفي عودة إلى جزيرة، العرب نجد أن فنون عرب الجاهلية كانت عديدة ومتنوعة، لكن لا تتميّز بشخصية واحدة. وهذا الحديث لاينفي وجود آثارٍ ضخمة قد شيّدت بناءً على رغبة السلطة الحاكمة آنذاك والتي غالباً ما تكون اجنبية، منذ العهد الهلليني حتى ظهور الاسلام، وذلك تلبية لحاجاتها الدينية وحسب ذوقها وطقوسها.

فالهلّينيستية نجدها مثلاً في معبد «مرن» (**لوحة رقم١٤**) في مدينة الحضر (مدينة الشمس) والرومانية في معبد جوبيتر في بعلبك، وكذلك في بعض معابد تدمر، وتارة تكون مزيجاً من التيارين الهلّينيستي والروماني، كما في معبد«شحيرو» في الحضر(**لوحة رقم١٥**).

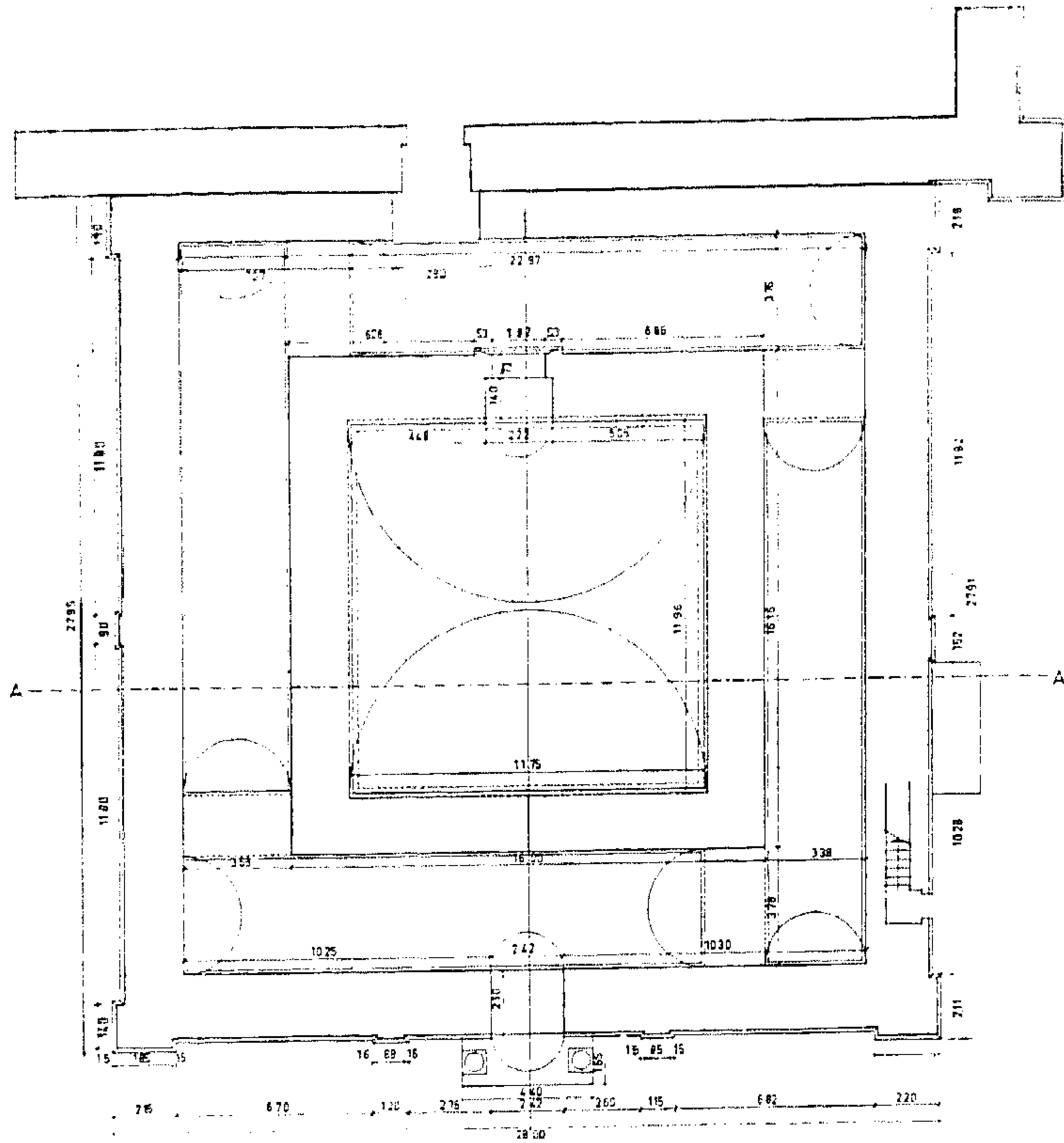
وإلى جانب هذه التجمعات الكبيرة للمعابد في ذلك الوقت ذات الاصول الهلّينيستية والرومانية والتي ترمز للسلطة الحاكمة القادمة من شمال البحر الابيض المتوسط، نجد في المستوى الثاني، إن صحّ التعبير، مبان اخرى غير بارزة تلبي حاجات الطقوس الدينية المحلية. منها ما وجدت آثارها في مدن شمال العراق. ففي مجمّع معبد الشمس الكبير الذي يتوسط مدينة«الحضْر» مبنى يسمى خلوة الشمس. وهو في موقع غير بارز مقارنة بالموقع المهم الذي يأتي بالصدارة ذات الاصول اليونانية والرومانية. لقد اتى هذا المعبد على شكل

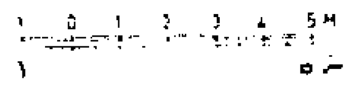


لوحة رقم ١٤
معبد «مرن». مدينة الحضرالأثرية (مدينة الشمس)، شمال العراق في العصور اليونانية والرومانية.



لوحة رقم ١٥
معبد «شحيرو»، مدينة الحضر الأثرية (مدينة الشمس)





لوحة رقم ١٦
خلوة الشمس المربّعة، مدينة الحضر لأثرية (مدينة الشمس)

مربع ليشكل كعبة من الكعبات المألوفة لدى عرب الجاهلية(٢٧) **(لوحة رقم١٦)**.

وعن هذا الشكل التربيعي في مباني الجاهلية يقول الخليل بن احمد الفراهيدي(١٧٥ هـ / ٧٩١م):«واهل العراق يسمون البيت المربع كعبة... وبيت لربيعة كانوا يطوفون به يسمونه ذات الكعبات، قال الشاعر:

«اهل الخورنق والسدير وبارق   والبيت ذي الكعبات من سنداد»(٢٨).

وفي الطائف، يقول ابن الكلبي:«واللات بالطائف وهي احدث من مناة، وكانت صخرة مربعة»(٢٩).

اما دير نجران فقد بني على انقاض معبد وثني بعد أن اعتنق اهل هذه البلاد النصرانية. والمعبد القديم كان مكعباً وكذلك اعتمد في تركيبة بناء الدير على التربيع والتكعيب ايضاً. هذا الدير يقول عنه ياقوت الحموي:«بنوه مربعاً مستوي الاضلاع والاقطار مرتفعاً من الارض يصعد إليه بدرجة على مثال الكعبة... وكان اهل ثلاثة بيوتات يتبارون في البيع، فكان آل المنذر بالحيرة وغسان في الشام وبنو الحارث بن كعب في نجران، وبنوا دياراتهم في موضع النزهة الكثيرة الشجر والرياض والغدران، وجعلوا في حيطانها الفسافس وفي سقوفها الذهب والصور»(٣٠).

(٢٧) سفر، فؤاد: «الحضر» مدينة الشمس، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٤، ص ٣٣٤، ٣٣٦.

(٢٨) الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٦٧، ج ١، ص٢٣٦.

(٢٩) ابن الكلبي، ص ١٦.

(٣٠) ياقوت الحموي: ج٢، ص٥٢٨.

وذكر الهمداني كما نوهنا سابقاً، بأن قصر غمدان كان مربعاً، وكذلك وصف كنيسة ابرهة بأنها كانت مربعة ايضاً[٣١] كما ذكر كعبة شداد الايادي وكعبة غطفان[٣٢].

وعن اهمية الكعبة عند العرب يقول الازرقي:«إنما سميت الكعبة لإنها مكعبة على خلقة الكعب وكان الناس يبنون بيوتهم مدورة تعظيماً للكعبة»[٣٣]. هذا التعميم الذي عمم به الازرقي بيوت الناس بأنها دائرية الشكل، لم تثبته بعد الحفريات بشكل أكيد. لكن الذي يهمنا هو منزلة التكعيب والتربيع عند السكان في ذلك الوقت.

الطواف حول الكعبة

قبل الخوض في الحديث عن كيفية تكوين شخصية فن العمارة الاسلامية نتيجة إيحاءات المربع، ينبغي أن نتناول امراً ثانياً له اثر كبير على العمارة الاسلامية، ونعني به شعائر الطواف حول الكعبة المشرفة.

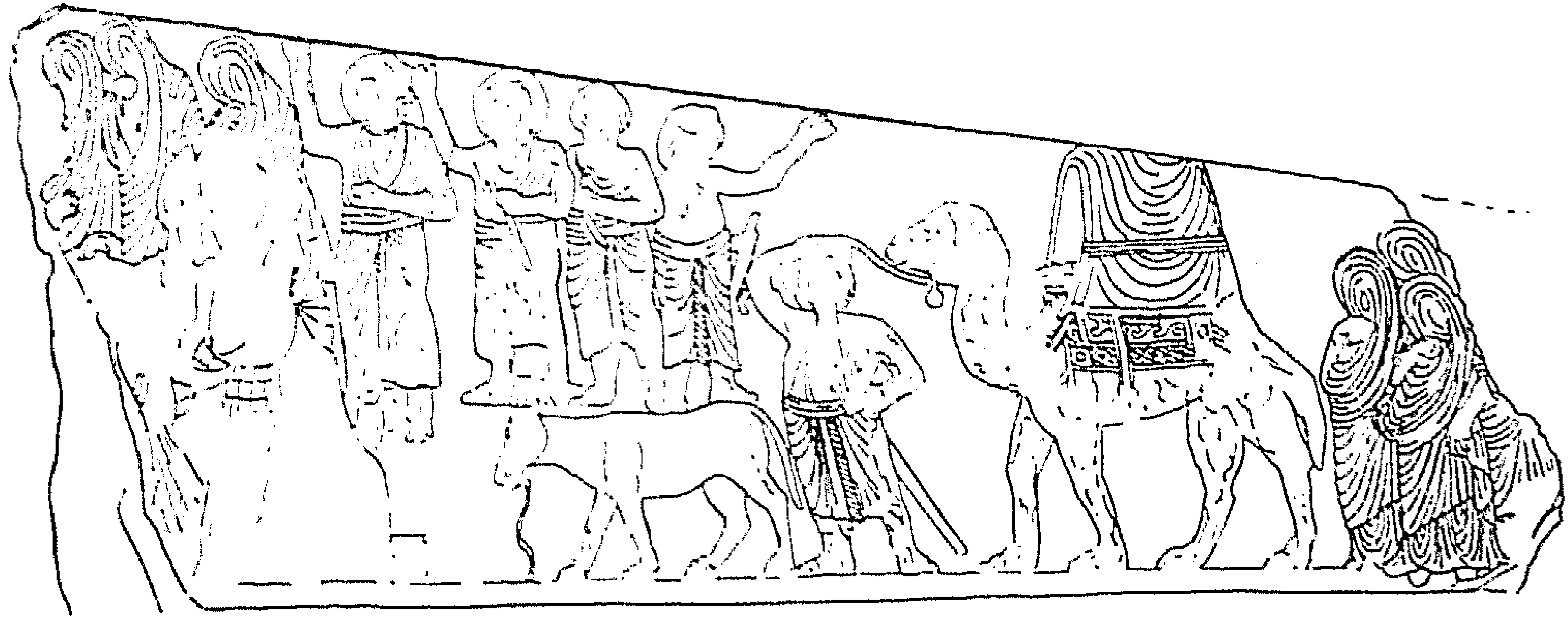
يقول الازرقي بأن اول من اتى بالاصنام ونصبها حول الكعبة هو«عمرو بن لحي»[٣٤]، لقد احضرها من بلاد الشام وذلك لترغيب القبائل العربية في الحج إلى بيت مكة. ثم أخذت القبائل - كما يقول - تأتي باصنامها إلى الكعبة، وهكذا تحولت تدريجياً إلى أكبر تجمع للاصنام والتماثيل في جزيرة العرب. وهناك ايضاً آراء للمستشرقين تقول بأن الاصنام دخيلة على الجزيرة العربية، ويحتمل أن تكون آتية من شمال الجزيرة أي من سوريا[٣٥].

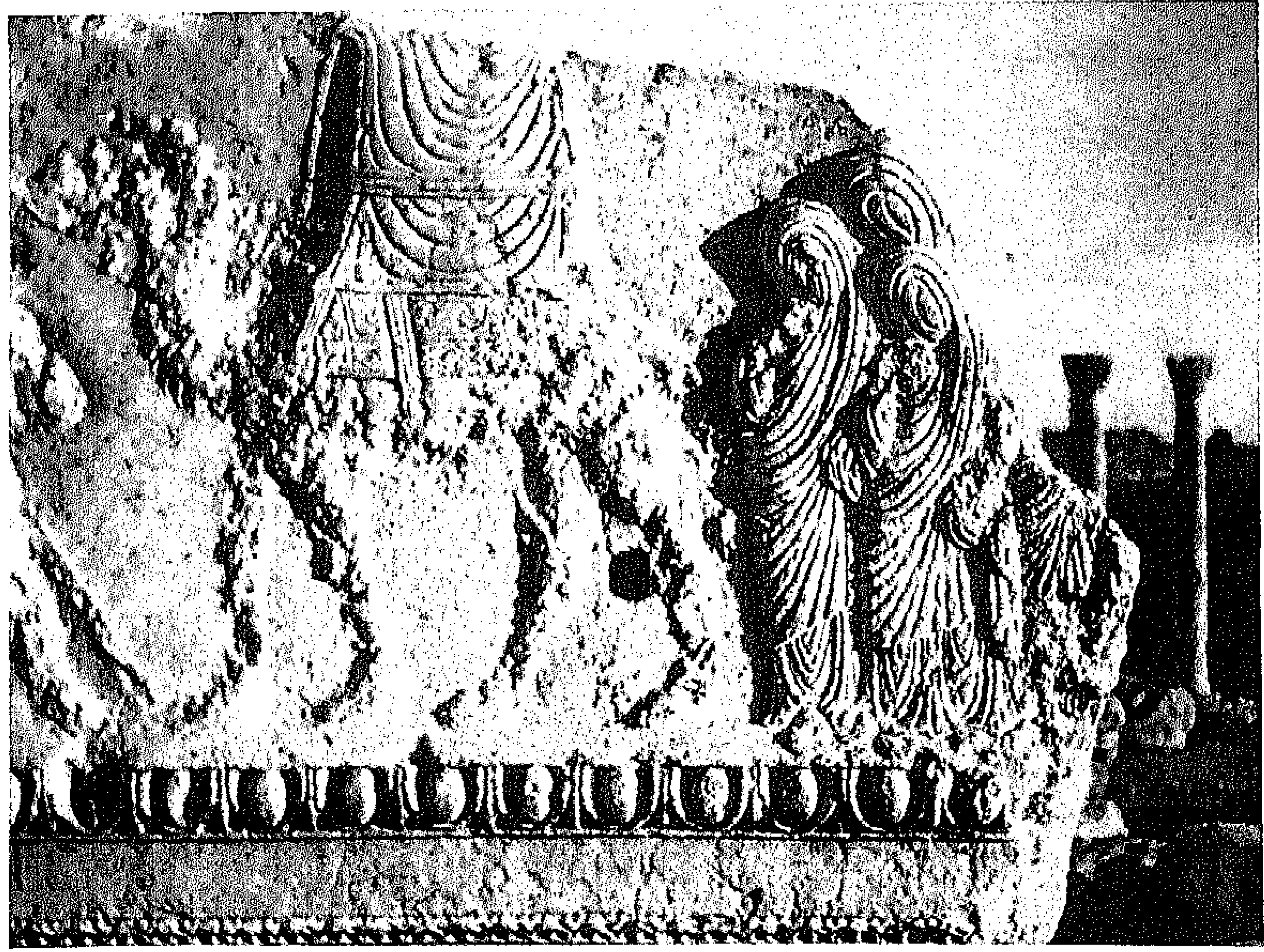
اما عن عملية الطواف حول الكعبة والتي هي من اركان الحج ومناسكه، ومن افضل طرق التقرب إلى الله فيقول ابن الكلبي:«واستهترت العرب في عبادة الاصنام فمنهم من اتخذ بيتاً، ومنهم من اتخذ صنماً، ومن لم يقدر عليه ولا على بناء البيت نصب حجراً امام الحرم وامام غيره مما استحسن ثم طاف به طواف البيت»[٣٦].

وعند الازرقي تفسير لكيفية تحول عرب الجاهلية عن دين إبراهيم عليه السلام دين الحنيفية إلى عبادة الاصنام حيث يقول:«كان لايظعن في مكة ظاعن منهم إلا احتل معه من حجارة الحرم تعظيماً للحرم، وصبابة بمكة والكعبة حيثما حلوا وضعوه، فطافوا به كالطواف بالكعبة حتى سلخ ذلك بهم... حتى خلفت الخلوف بعد الخلوف ونسوا ما كان عليه واستبدلوا بدين إبراهيم وإسماعيل غيره، فعبدوا الاوثان وصاروا إلى ما كانت عليه الامم من قبلهم»[٣٧].

هذا وقد تبين من خلال بعض الآثار انتشار عادة الطواف في الطقوس الدينية عند عرب الجاهلية. فمثلاً وجد في تدمر في سقف رواق المعبد مشهد الطواف منقوش على جسر حجري كبير[٣٨]، يعود تاريخ نقشه إلى القرن الاول الميلادي(**لوحة رقم ١٧**).

(٣١) الهمداني: الاكليل ج ١، ص١٢٨.
(٣٢) نفس المرجع، ص ٨٤.
(٣٣) نفس المرجع، ص ٢٧٩، ٢٨٠.
(٣٤) الازرقي، ج ١، ص ١٠٠.
(٣٥) BURCKHARDT, TITUS : ART OF ISLAM, WORLD OF ISLAM FESTIVAL, PUBLISHING COMPANY LTD. LONDON 1976, p. 44.
(٣٦) ابن الكلبي، ص ٣٣.
(٣٧) الازرقي، ج ١، ص١١٦.
(٣٨) CHAMPDOR. A: DES RUINES DE PALMYRE, ALBERT GIULLOT, PARIS 1953, P. 86. ET VOIR DUSSAUD, R: LA PENETRATION DES ARABES EN SYRIE AVANT L' ISLAM, P. 8.



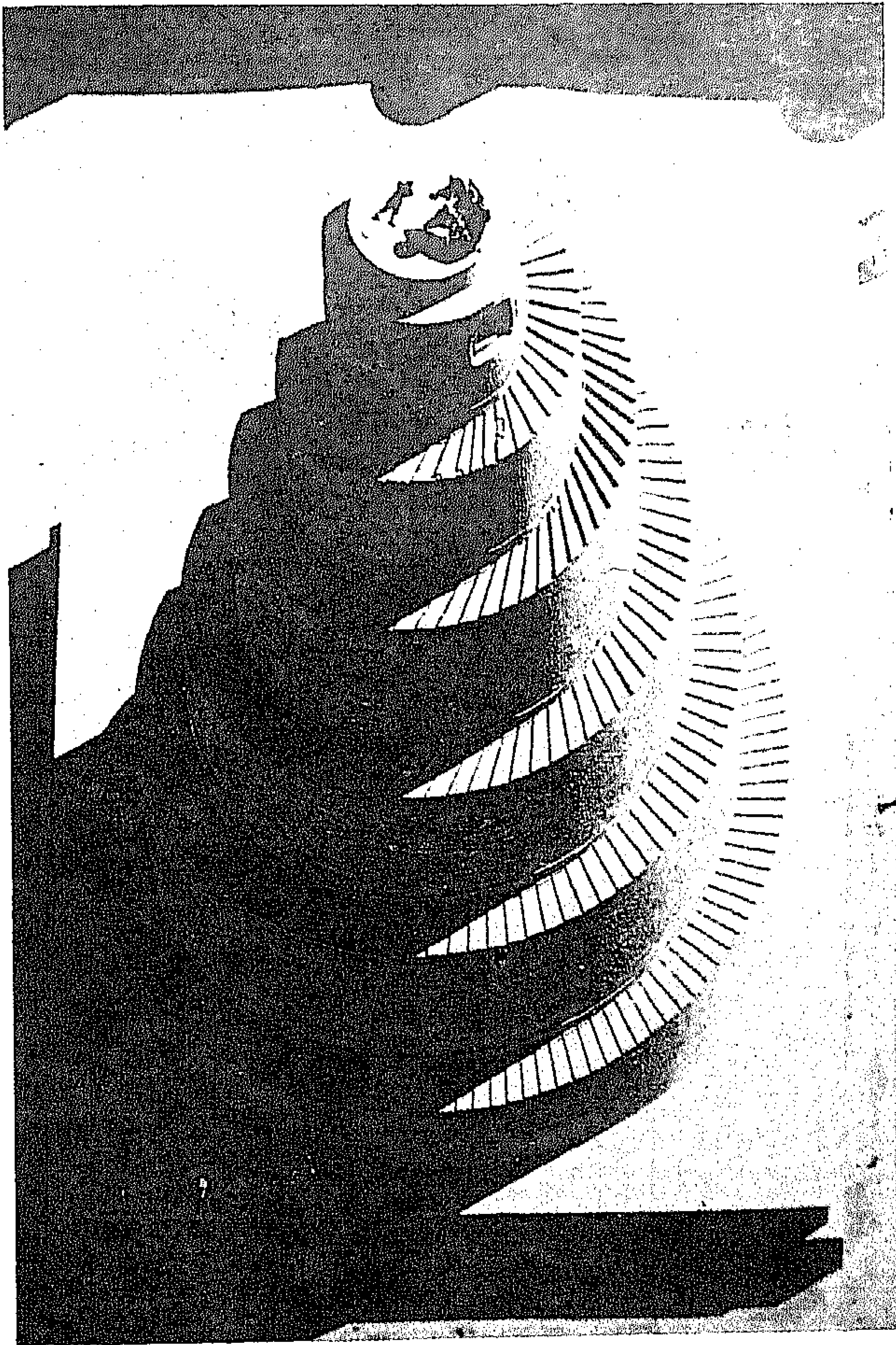


لوحة رقم ١٧
(تصوير المؤلف)
مشهد الطوّاف قبل الإسلام،
نقش على حجر،
مدينة تدمر الأثرية

كما تحدثت بعض المؤلفات، حول الطقوس الدينية عند المصريين القدماء وسكان بلاد الرافدين، عن وجود مثل هذه العادات في مراسيمهم الدينية. فعند الفراعنة اعتقاد أن الإله«يظهر» في يوم معين، فكانوا يحملون معبودهم ويدورون به في مهرجان لهم[٣٩]. وفي بابل وأشور كان الاحتفال الديني عندهم يدوم احد عشر يوماً، وذلك في شهر نيسان حيث كانوا يلبسون معبوداتهم اجمل الثياب، يتجولون بها منطلقين من اطراف المدينة إلى مقر الاحتفال وهو المبعد وساحته، ثم من هذا المكان يبدأ طوافهم حاملين المعبودات او واضعيها على العربات»[٤٠].

ومن الطقوس الدينية التي كان سكان هذه المنطقة يقومون بها، الصعود على الزقورة. فكيف نفسر هذه الطقوس، وخاصة عندما تكون هذه الزقورة عبارة عن برج ملتو، إلا عملية طواف، وهي مرفقة ايضاً بحركة

(٣٩) إزمان، ادولف: مصر والحياة المصرية، ترجمة عبد المنعم ابو بكر، مكتبة النهضة المصرية، ص ٣٠٠.
(٤٠) DHORME, E: DES RELIGIONS DE BABYLONIE ET D ASSYRIE, PRESSE UNIVERSITAIRES DE FRANCE PARIS 1949, P. 243.
(٤١) LAMMENS, H: L' ARABIE OCCIDENTALE AVANT L' HEGIRE, INSTITU FRANCAIS DU CAIRE 1919, P. 105, 106.



لوحة رقم ١٨
مئذنة مسجد المتوكل
مبنية على نسق برج بابل،
السامراء، العراق
(٢٣٨ هـ/ ٨٥٢م)

رأسية، إلى جانب حركتها الافقية، فهي بالتالي عملية طواف فضائية، كما تبينه (**اللوحة رقم ١٨**) لمأذنة المسجد الكبير في سامراء المبني سنة ٨٥٢م على نسق الزقورة البابلية.

وهكذا فقد تبين أن عادة الطواف ترجع إلى عمق التاريخ، في مناطق جزيرة العرب بالذات، حتى أن هذه العادة انتقلت بعض الشيء إلى اليونان وغيرها. إلا أن هذه الاهمية لعادة الطواف تنفرد بها هذه الشعوب القديمة، وخاصة الشعب العربي، منذ تاريخه القديم، مما أدى بـ«لامنس» إلى القول: «لم يعرف لهذه الاهمية مثيل عند الشعوب الاخرى»[٤١]

(٤١) LAMMENS, H: L' ARABIE OCCIDENTALE AVANT L' HEGIRE, INSTITU FRANCAIS DU CAIRE 1919, P. 105, 106.

اثر الطواف حول الكعبة في تحديد إيحاءات العمارة الاسلامية

لا احد يشك بأهمية الحج ومناسكه عبر التاريخ الاسلامي، وما له من اثر كبير في نفوس المسلمين قاطبة، لناحية المعتقد الديني وتقوية عرى التضامن بينهم.

لكن للحج أثر آخر مهم جداً، وهو ما يتركه في نفس المسلم من إيحاءات جمالية، تشكل باعتقادنا تفسيراً اساسياً لاصالة الفنون الاسلامية. وهذه الإيحاءات ناتجة بالاخص عن عادة الطواف حول الكعبة، وما تحويه هذه العادة من امتداد في الاصالة في عمق التاريخ عند شعوب المنطقة. إذا كان التربيع يرمز عند هذه الشعوب القديمة قبل الاسلام إلى قاعدة الفضاء، فإن الدائرة او اللولب بالاخص يرمز الواحد منهما عندهم إلى الزمن(٤٢) والطواف حول الكعبة، هو جمع للرمزين معاً. فهو يشكل حالة واحدة تحمل خصائص جديدة صادرة من هذا الجمع.

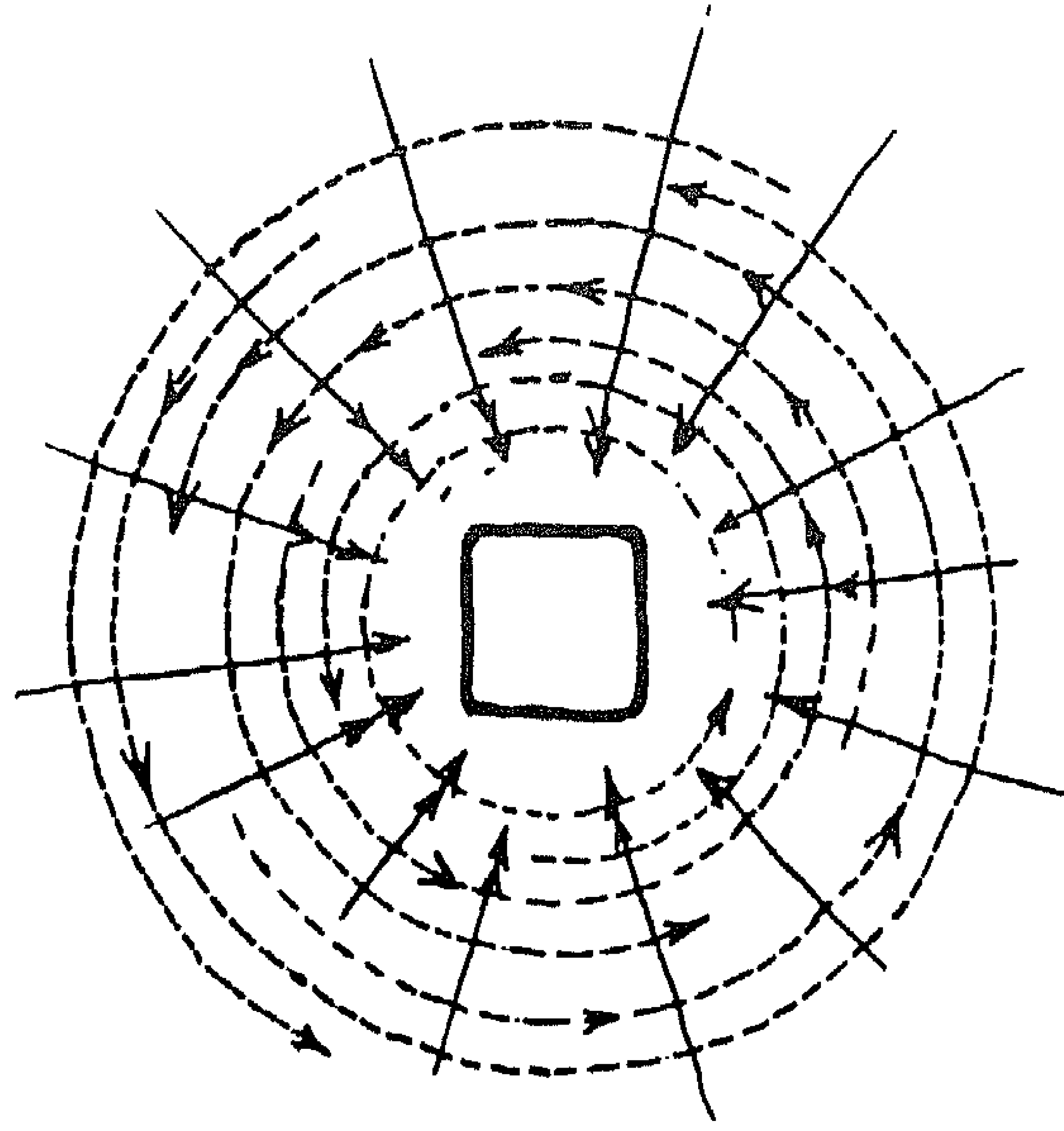
لقد اختلف الطواف بالاسلام وبشكل جذري عما كان عليه بالجاهلية، فالانسان اثناء مراسم الحج اصبح يتوجه إلى ربه غير المرئي والمجرد. الواحد الأحد، بعد أن كان بالجاهلية يتوجه إلى اشياء مادية ملموسة متماثلة امامه. كل هذا وضع الانسان المسلم اثناء طوافه أمام صفاء ذهني كامل.

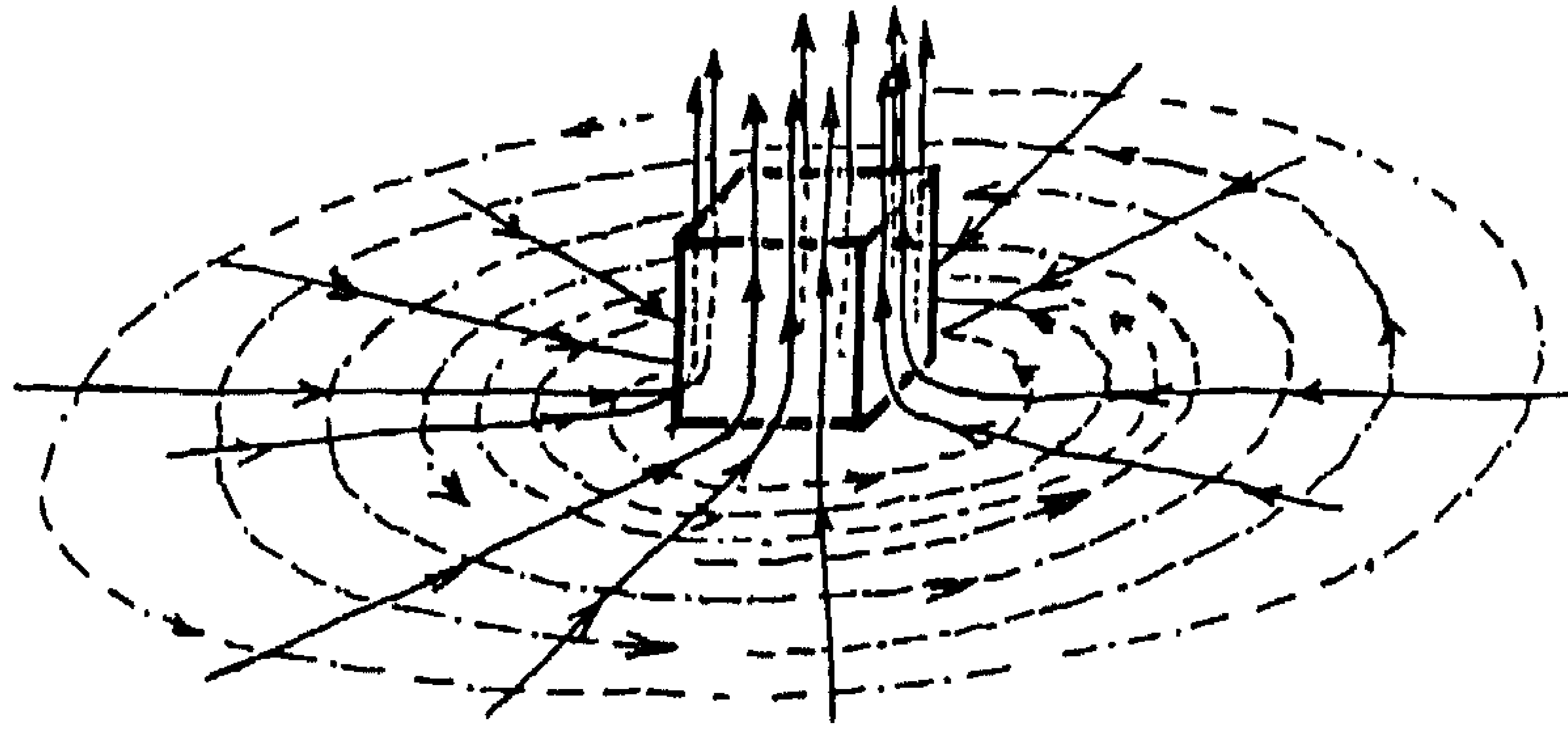
إذا تأملنا سوياً حركة الطواف حول الكعبة، نجد انفسنا امام شيئين مهمين: الاول مبنى الكعبة مع ما يرمز له شكل التربيع والتكعيب من الثبات المتأصل بالارض، والثاني الحلقات الدائرية المتتالية التي تحدثها حركة الحجاج المستمرة. وهنا نذكر ما قاله العلامة ابن الكلبي: إن العرب سموا طوافهم الدوار(٤٣).

نعتقد أن هناك إيحاءات، تضع الانسان المسلم اثناء قيامه بمراسم الحج بحالة جمالية قوية التأثير، وذلك بسبب ما تحمله من اسس الفن، الا وهي تحريك الثابت، وكيف يكون الامر، إذا كان هذا الشكل الثابت وهو المكعب، يرمز إلى قمة الإيحاء بالثبات المتأصل بالارض.

(٤٢) CHEVALIER, J: P. 160.

(٤٣) ابن الكلبي، ص ٣٣.





لوحة رقم ١٩
رسم بياني
لحركة الطواف
حول الكعبة

إن حركة الحلقات الدائرية، توحي لنا اولاً، بأن هناك اتجاه عام للضم والانكماش نحو المركز، اي نحو مبنى الكعبة(**لوحة رقم ١٩**). وهذا ما يدفعنا للشعور بأن المبنى ونتيجة هذه الحركة الالتفافية والضاغطة نحوه، ينفصل عن الارض ويرتفع بخِفّةٍ عنها. كما يوحي لنا، أن مبنى الكعبة يشع إشعاعاً افقياً وبكل الاتجاهات، تماماً كما ينتشر الماء عندما نضغطه بقبضتنا.

ونضيف إلى ذلك، أن صفة هذه الحالة الجمالية التي يكتسبها الانسان المسلم خاصة جداً، وهي شعوره بالخفة

والحركة في آن واحد، هذا ما يتطابق مع الشعور بالطرب، هذا الشعور الجمالي كما حددت معانيه بعد قرون عدة من ظهور الاسلام، معاجم اللغة العربية(٤٤).

باعتقادنا أن هذه الاجواء الناتجة عن طواف المسلم حول الكعبة وهو يتوجه إلى ربه الواحد المجرد، تشكل عنده تجربة ذات فعالية قو ية، وتدخل بعمق في وجدانه واحاسيسه وفكره، وكل انسان يطوف وهو عادة يرتدي اللباس الخفيف الفضفاض، هو جزء من هذه الشعائر الكبرى، وهو عنصر لا بد منه لوجودها، كما أن وجود الجماعة معه تستكمل به ظروف هذه الشعائر وما توحي إليه.

إن اثر شعائر الطواف على المسلم، دائم عبر مختلف العصور، وذلك لكون فريضة الحج واجب على كل مسلم مستطيع ولو مرة في عمره. ومن ذلك ايضاً زيارة المسجد النبوي الشريف في المدينة المنورة. فقد نوه بعض البحاثة في امور العمارة الاسلامية، للاهمية الكبرى لزيارة المسلمين المسجد النبوي في المدينة والصلاة فيه أثناء الحج، وهذه الاهمية تكمن عندهم في تثبيت الشكل الذي اعتمده المسلمون من مسجد المدينة في كافة مساجدهم في ديار الاسلام الواسعة(٤٥).

إلا أننا نقول، بأن اثر الحج على منحى العمارة الاسلامية، لا يقتصر على الشكل الآتي من مسجد المدينة، بل بالاساس على الإيحاءات الناتجة من الطواف. وذلك لان الطواف ثابت عبر تاريخ الاسلام، اما شكل المسجد النبوي الشريف فلم يبق على صورته الواحدة عبر العصور، بل تعدلت هذه الصور عدة مرات، وأن اول هذه التعديلات الكبرى حصلت في عهد الوليد بن عبد الملك سنة(٨٩ هـ / ٧٠٧م). لقد وسِّع المسجد واستبدلت المواد التي كانت من اللبن بالحجارة،وشيدت الاروقة بالاعمدة، كما استعمل الفسيفساء للتزيين والمرمر للتلبيس(٤٦).

والمسجد النبوي الشريف بتصميمه المعماري البسيط والفطري إلى اقصى درجة، حقَّق بصيغة تطبيقية على الارض ولاول مرة، المنهجية التي بها ستسير عملية البناء الطويل للعمارة الاسلامية. على هذا نستطيع القول؛ إنه عندما الغى الاسلام وفي اول الدعوة بشكل نهائي الطواف في اي مكان على الارض، وابقى عليه فقط في الكعبة الشريفة، فإذا بعمارة المسجد النبوي الشريف وعمارة المساجد المنتشرة في كافة ديار الاسلام وبواسطة بنيتها العامة ومفرداتها وعناصرها تحاول دائماً(إلى جانب تلبية الحاجات الفكرية والوظائفية) الحصول على الإيحاءات المطلوبة تذكيراً بجماليات شعائر الطواف حول الكعبة لما لها من تأثير على نفس المسلم ووجدانه.

وهذا ما سعى إليه المهندسون والحرفيون وعلى مدى قرون عدة، للتوصل لهذه الاجواء بقوة عملهم الابداعي، وبإيجاد الاساليب المبتكرة الحديثة في كل زمن وفي كل موقع جغرافي. فكانوا لا يتجهون لتحقيق شكل محدد ولا لإظهار مادة معينة بل اتجهوا للتخفيف من مادية المادة، وكسر جمود الشكل كالتربيع والتكعيب والذي يحمل اصلاً رموز الثبات الشامل.

(٤٤) انظر مثلاً الجرجاني: التعريفات، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٥٥، ص ١٨٣.

(٤٥) ارنولد، ص ٢٣٢.

(٤٦) ابن رستة: الاعلاق النفيسة، مطبعة بريل، ليدن ١٨٩١، ص ٦٦. انظر ايضاً ياقوت الحموي، مجلد(٥)، ص ٨٧.

إلا أنه ليس مطلوباً إلغاء المادة نهائياً، والسعي نحو روحها بالخالص، لكون الاسلام يأخذ بعين الاعتبار واقعية الاشياء وعدم خلود المادة، كما أنه ليس مقبولاً في العمارة، أن تظل المادة او الشكل كما هما نهائياً بظاهرها الجامد غير المتطور. لذا هناك سعي متواصل دؤوب من قبل المعماريين والفنيين في العمارة الاسلامية للتعامل مع كل من المادة والشكل، بناءً على هذا المعتقد القائل بتطور المادة وكأن لها جسداً وروحاً متلازمان.

الفصل الثاني

البنية العامة للعمارة الاسلامية وخياراتها امام العمارات الاخرى

كان السعي وراء الشخصية المنشودة للعمارة الاسلامية من قبل المهندسين والحرفيين والفنانيين المسلمين، يتحقق ضمن خيارات معمارية وإنشائية اتبعوها عبر التاريخ الطويل. فكان من هذه الخيارات ما يطال البنية العامة لعمارة المسجد، وكان منها ما يطال المفردات المعمارية.

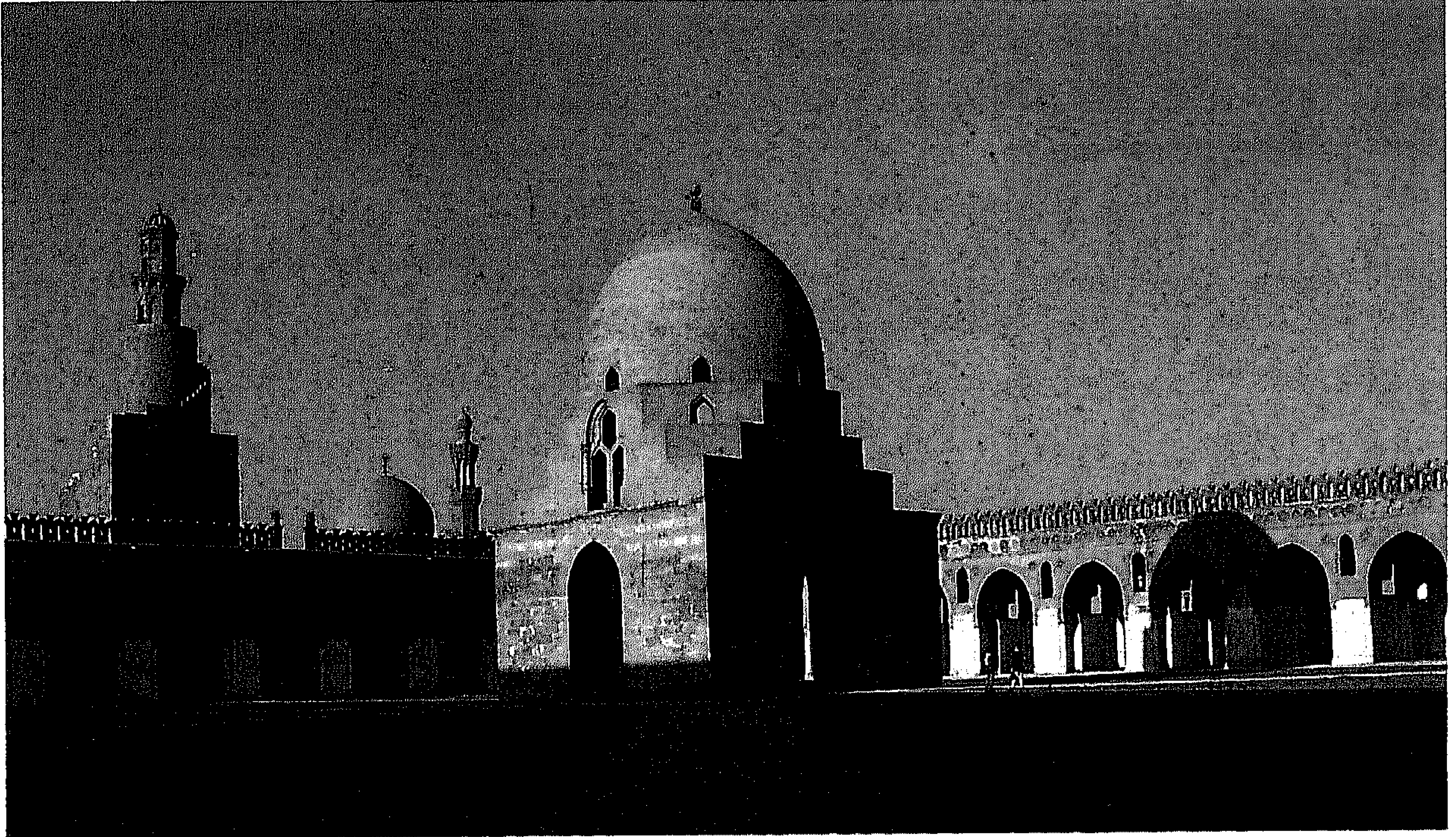
ونستطيع القول إن البنية العامة لعمارة المساجد، إلى جانب ما كانت تلبيه من الحاجات الوظائفية، كانت ايضاً بالغالب موحدة وتلبي بالاساس الايحاءات المطلوب تحقيقها، وتحدد بالخصائص التالية: اولاً اللامحورية النابعة من صفة المربع لشكل الكعبة، وثانياً: صفة الانغلاق والانفتاح النابعة من حركة الطواف حول الكعبة، كما سبق وبيناها، وهذه الخصائص هي صيغة معمارية تطبيقية. اما المفردات المعمارية التي استخدمت، فكانت جد متنوعة وغزيرة، ولم تقف عند حدود معينة، بل كان وجودها لتقوية منطلقات البنية العامة للعمارة الاسلامية.

لا محورية المبنى تنسجم مع الاعتقاد الاساسي باستحالة اي تمثيل لله، فلا قدسية للمادة بحد ذاتها، اي لمجرد انها مادة، وهذا الامر تحقق منذ البداية، وذلك بتربيع المبنى الذي من صفاته عدم وجود محور رئيسي. ثم تحقق بأدوات معمارية اخرى تدخل في نتاجات العمارة وإبداعياتها. اما صفة الانغلاق ومن ثم الانفتاح، فقد تحققت بالاساس بوجود الصحن، هذا الفراغ المهم، والذي يشكل منطلقاً إشعاعياً للمبنى بالذات.

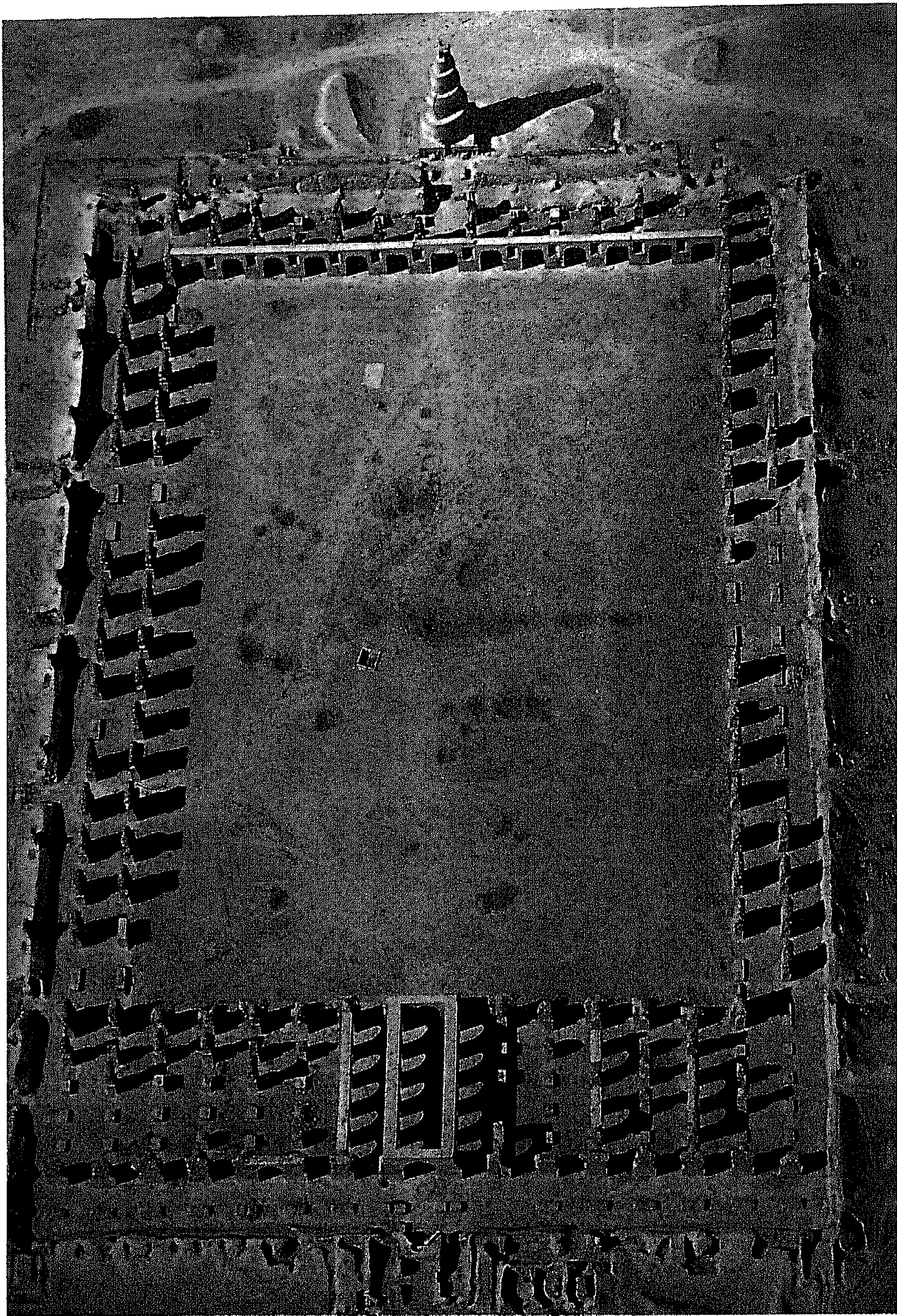
إن اول احتكاك فعلي حصل للعرب مع العمارات الموروثة، كان عند نقل مقر الخلافة الاسلامية من المدينة المنورة في وسط الجزيرة إلى دمشق في الشمال، وهذا حدث في بداية الخلافة الاموية، حيث كانت دمشق كمعظم بلاد الشام تعتمد العمارة البيزنطية ومظاهر من العمارة الرومانية واليونانية، ومن هذه المعالم الكنائس والبازيليك المشغولة بتقنية رفيعة والملبسة بأبهر الفسيفساء والمزينة بالرسومات، وقد انبهر العرب بهذه الفنون والتي تركت أثراً بارزاً على العمارة الاسلامية، ومما يدل على ذلك المسجد الاموي الكبير في دمشق، ومسجد قبة الصخرة في القدس.

والاحتكاك الثاني الذي حصل للعرب كان مع بلاد الرافدين والفرس عند بداية العصر العباسي، وذلك عند انتقال مقر الخلافة من دمشق إلى بغداد. عندها دخل أثر هذه العمارة في العمارة الاسلامية. ومن مظاهر هذا التأثير الرافدي الفارسي بداية التنوع في انماط الاقواس وظهور بعض الحالات المنفردة من انماط المآذن مثل مئذنة المسجد الكبير (**لوحة رقم ١٨**) ومأذنة مسجد ابي دلف بسامراء. إلا أن هذه التجربة المتأثرة بالزقورات، لم تتكرر بعد ذلك

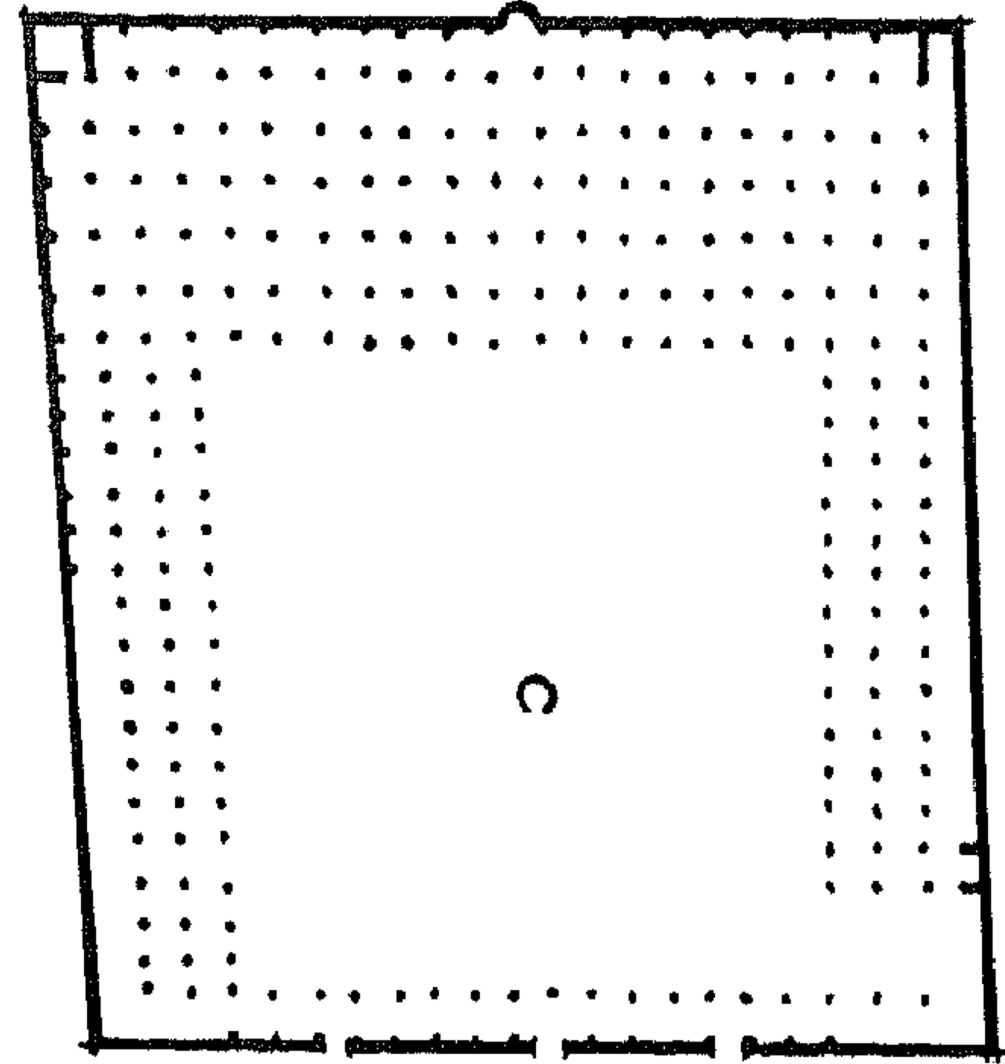
إلا مرة واحدة في القاهرة في مسجد احمد بن طولون (لوحة رقم ٢٠). كما بدأ الاهتمام يبرز أكثر في تكرار الاعمدة في قاعات الصلاة للمسجد. وهذا النوع من المساجد وخاصه ذات السقف المسطح، يرجع مصدره إلى مباني ملوك الحيرة بالعراق. وأوسع هذه الانواع من المساجد من حيث المساحة الممتدة افقياً مسجد المتوكل بسامراء (**لوحة رقم ٢١**).

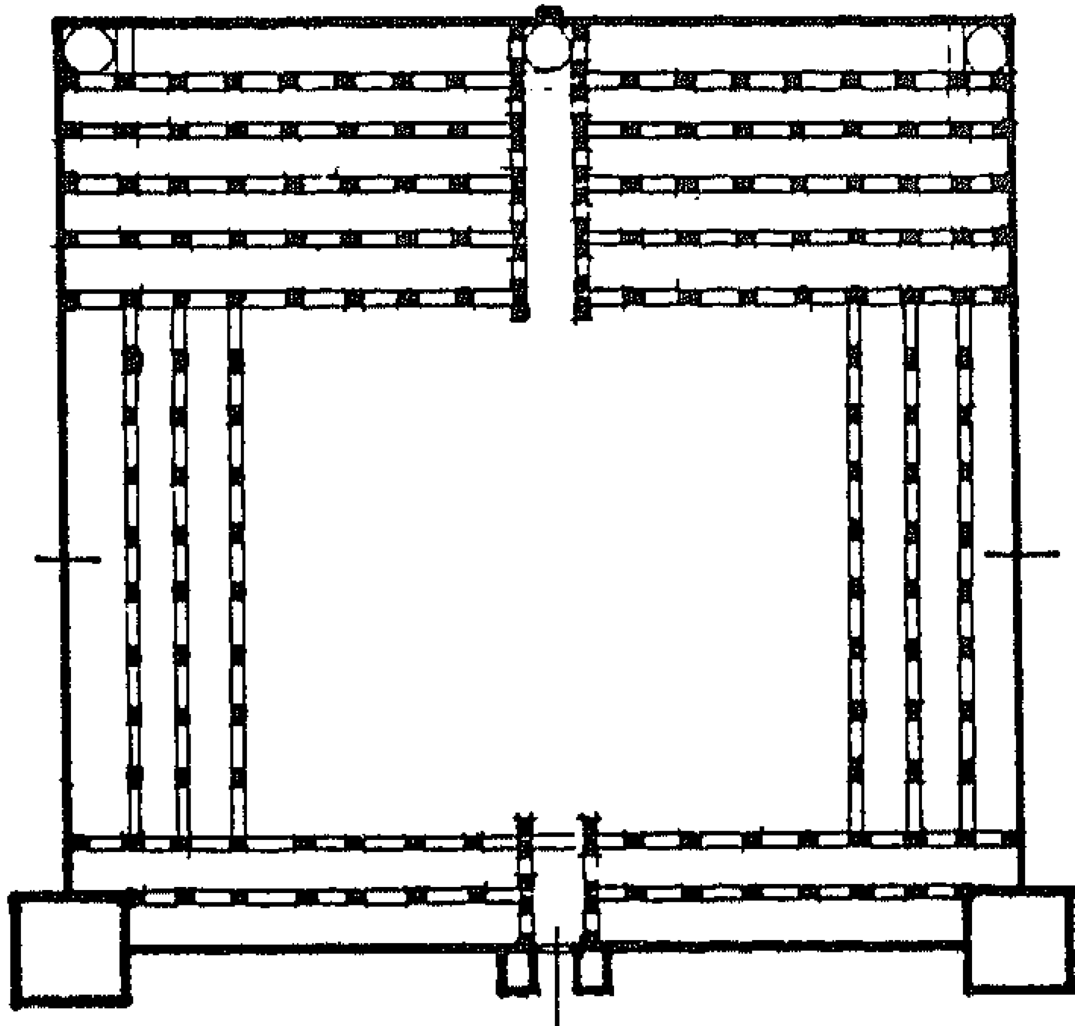


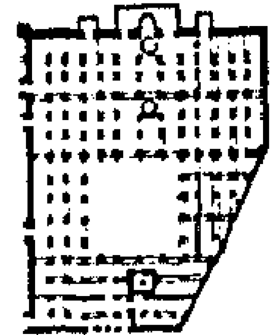
لوحة رقم ٢٠ (تصوير المؤلف)
المئذنة الملويّة،
مسجد أحمد بن طولون،
القاهرة (٢٦٦ هـ/ ٨٧٩ م)

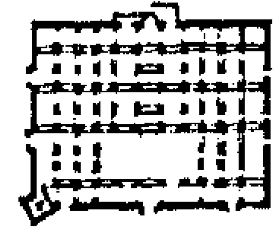


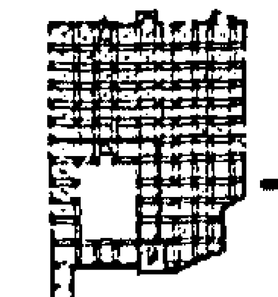
لوحة رقم ٢١
مسجد أبي دلف،
سامراء،
العراق (٢٤٥هـ / ٨٥٩م)

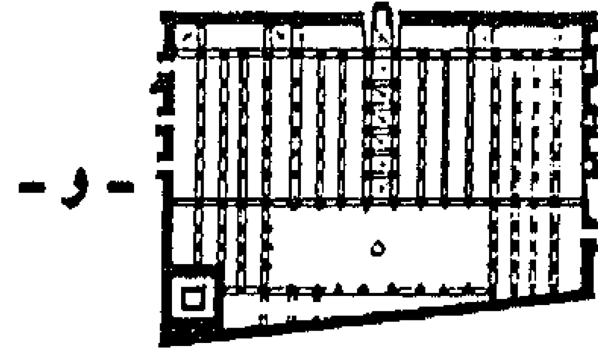


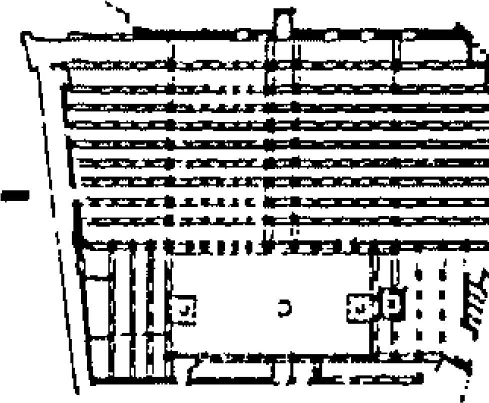


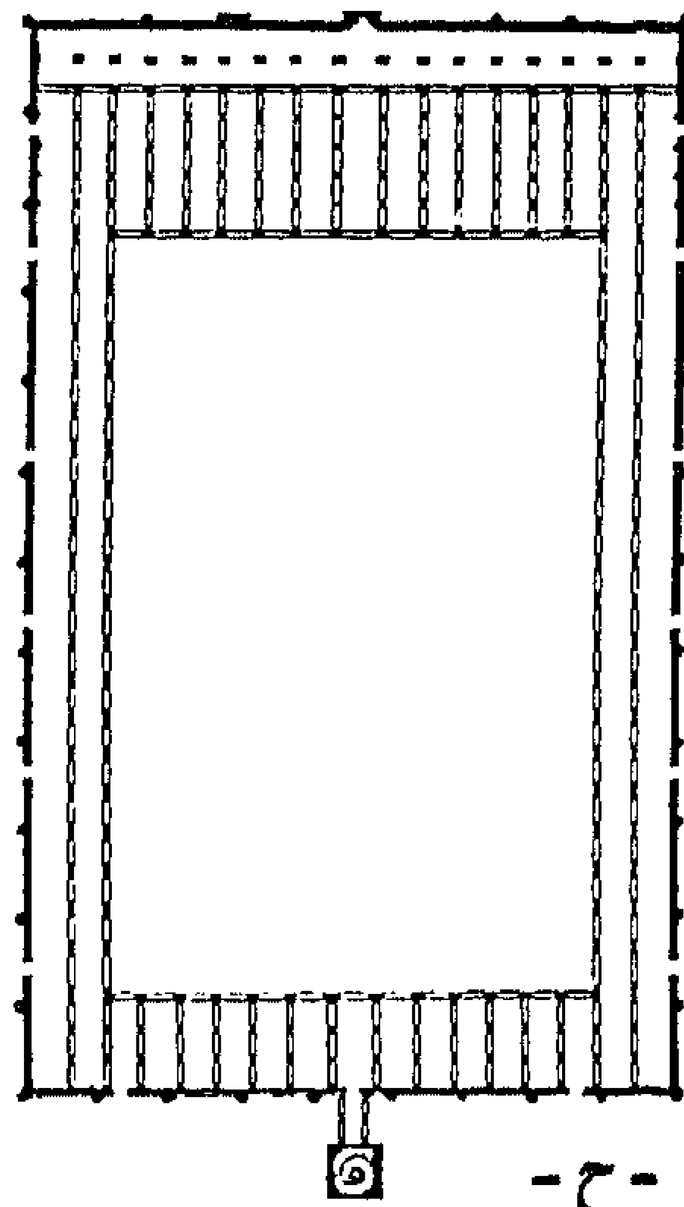


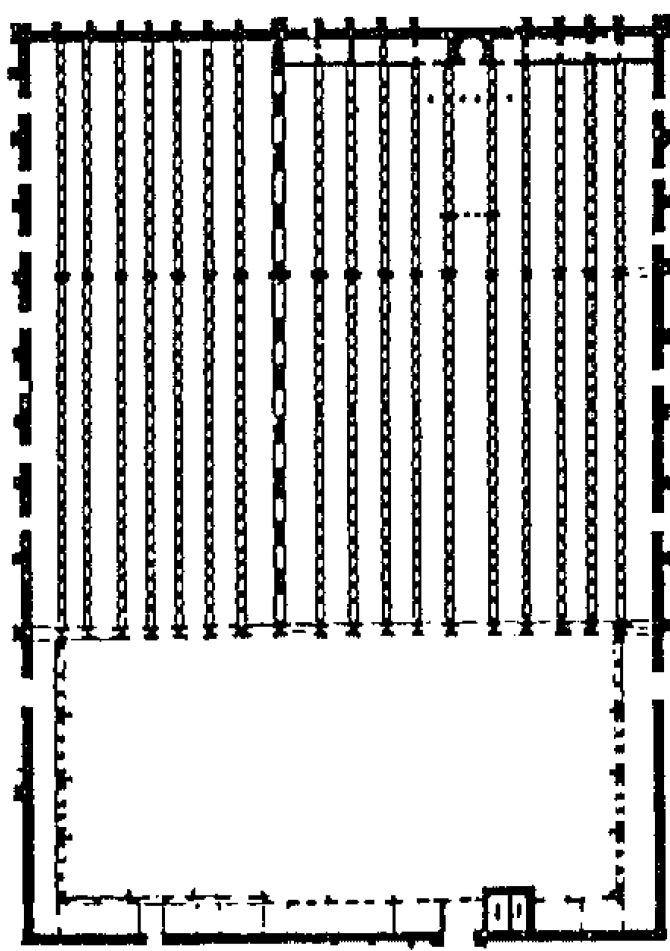












لوحة رقم ٢٢
مسطحات
بعض المساجد
الممتدة أفقياً

أ ـ مسجد عمرو، القاهرة.
ب ـ مسجد الحاكم، القاهرة.
ج ـ مسجد تلمسان، المغرب.
د ـ مسجد الجزائر.
هـ ـ مسجد سَفَقُص، تونس.
و ـ مسجد قتيبة، المغرب
ز ـ مسجد قيروان، تونس.
ح ـ مسجد ابو الدلف، العراق.
ط ـ مسجد قرطبة، الاندلس.

ومن انماط هذا النوع ايضاً مسجد ابي دلف بسامراء. ثم انتقل هذا النمط إلى مصر والمناطق العربية كلها. ومنها، على سبيل المثال: مسجد ابن طولون ومسجد الحاكم بأمر الله في القاهرة ومسجد قرطبة وغيرها(**لوحة رقم ٢٢**).

انحصر هذا الاثر خاصة حول تقنية البناء، كما انحصر فعله بالمفردات المعمارية الاولية، كالعقود والقناطر والاعمدة والفتحات وطريقة تشييد الاسقف، وتأثرت المآذن المربعة بالابراج التي كانت تحيط القلاع آنذاك، كما أن هناك أثراً لبعض الفنون الجدرانية.

إن هذه العناصر الاولية كانت تنفَّذ على مر العصور التي سبقت الاسلام على ايدي السكان المحليين، وهي عناصر متوارثة قبل الاسلام جيلاً بعد جيل مع تطويرها. إلا أنه في كل مرحلة كان يأتي فيها حكم جديد مع نظام جديد يعم المنطقة، كانت البنية العامة للعمارة تتبدل حسب ما يحمله هذا النظام من منطلقات معمارية جديدة. وتنتقل هذه المفردات المعمارية الاولى من بنية إلى أخرى مع تغيير احياناً في طبيعتها حسب الوظائف الجديدة وحسب التأليف الجديد. من هذا المنطلق شكلت العمارة الاسلامية تحولاً واضحاً بالنسبة إلى ما كان سائداً من مخلفات الحضارات الاخرى التي مرت على اراضيها، ويبرز هذا الاختلاف خاصة مع بنية العمارة، وهي التي كانت تلبي قبل الاسلام حاجات السلطات الاجنبية الحاكمة والقادمة من مناطق شمال البحر الابيض المتوسط. كما ورثت العمارة الاسلامية المفردات المعمارية الاولى للعمارة التي سبقتها.

من المحتمل أن يكون المسلمون كما يقول ارنست كونل(ERNEST KUHNEL) قد استعملوا مباني الكنائس البازيليك في سوريا، كما هي بعد نقل اتجاهها من الشرق(وهو اتجاه الصلاة الموجه مع طول القاعة نحو المذبح عند المسيحيين) إلى الجنوب (وهو اتجاه القبلة في سوريا) بحيث تصبح المساحة الطويلة المحاطة بالاعمدة، صحناً عريضاً[١]. وكان هذا تلبية لحاجة سريعة قبل استكمال بناء مساجدهم. لكن بهذه الطريقة انقلبت البنية العامة للمبنى، وتحول المبنى من كونه طولياً شكلاً إلى كونه عرضياً، وانتفى بذلك المحور الرئيسي. كما استعان المسلمون بالخبرات المحلية والخبرات التي استقطبوها من الخارج لتنفيذ بعض مساجدهم كما يريدون. ومن الامثلة على ذلك ما حصل عند توسعة، مسجد المدينة وتجديده في عهد الوليد بن عبد الملك، الذي كتب إلى ملك الروم ليبعث إليه بفنيين من أجل تجديد وتوسعة مسجد المدينة[٢](**اللوحة رقم ٢٣ تبين المسجد النبوي كما هو الآن بعد سلسلة تعديلات طرأت عليه عبر التاريخ**) .كما استعان الوليد بالخبرات التي طلبها من ملك الروم، لاستكمال بناء المسجد الاموي الكبير في دمشق وتزيينه بالفسيفساء[٣].

(١) كونل، ارنست (KUHNEL, ERNEST): الفن الاسلامي، ترجمة احمد موسى، دار الصياد، بيروت ١٩٦٦، ص ٧.

(٢) ابن رستة: الاعلاق النفيسة، ص ٦٦. وذكره ياقوت الحموي في معجم البلدان، مجلده ٥، ص ٨٧، وذكره ابن سعد في الطبقات الكبرى، ج ١، ص ٢٣٩، ٢٤٠.

(٣) ابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق، المعجم العلمي العربي بدمشق ١٩٥٤، ج٢، ص ٢٦



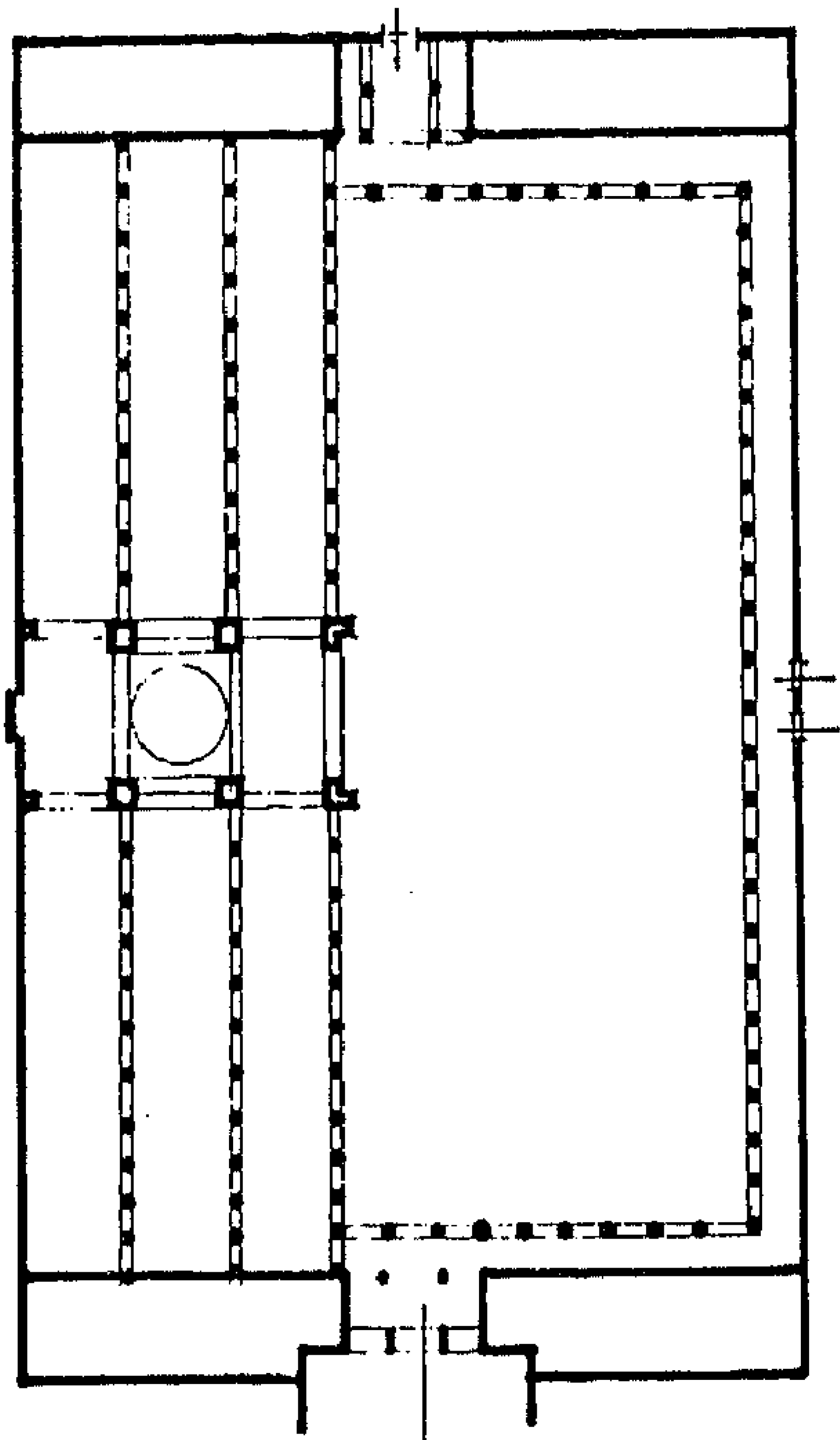
لوحة رقم ٢٣
المسجد النبوي الشريف
في المدينة بعد
التعديلات الأخيرة

اللامحورية في المسجد

كما اشرنا سابقاً، فإن المسجد انطلق من مبدأ خلوه من محور رئيسي، وهذا ما تأسس في مسجد المدينة. ومن الامثلة المهمة على المساجد التي ظهرت في سوريا، المسجد الاموي الكبير بدمشق(**اللوحة رقم ٢٤**). بالمقابل كانت معظم الكنائس والبازيليك في ذلك الوقت والتي كانت تعم بلاد الشام، تتضمن محوراً رئيسياً، بل يدخل هذا في بنيتها الاساسية، بالتالي كانت هذه المباني متطورة في تقنيتها وتفاصيلها. وكانت لها جمالياتها المتعلقة بهذا النوع من



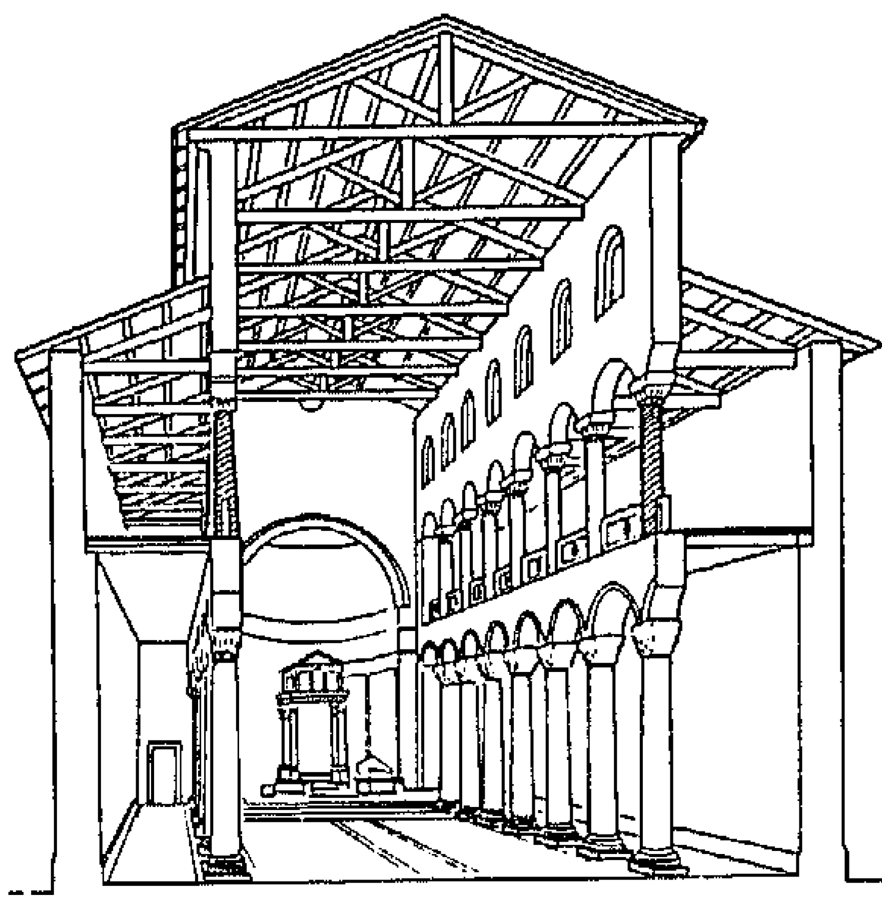
لوحة رقم ٢٤
المسجد الأموي الكبير،
دمشق (٩٦ هـ / ٧١٥م)

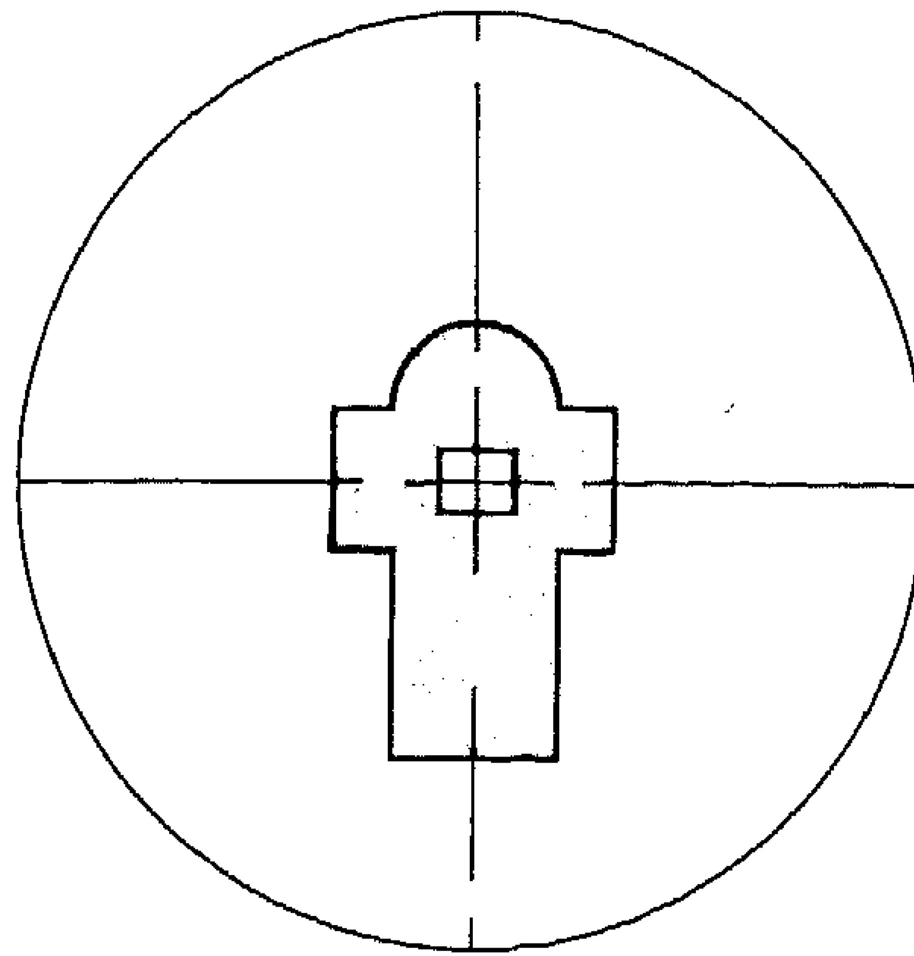


المباني. بالاضافة إلى أن هذه المباني لم تكن تلبي الحاجة المطلوبة، وخصوصاً فيما يعني فكرتها العامة وهو الاساس.

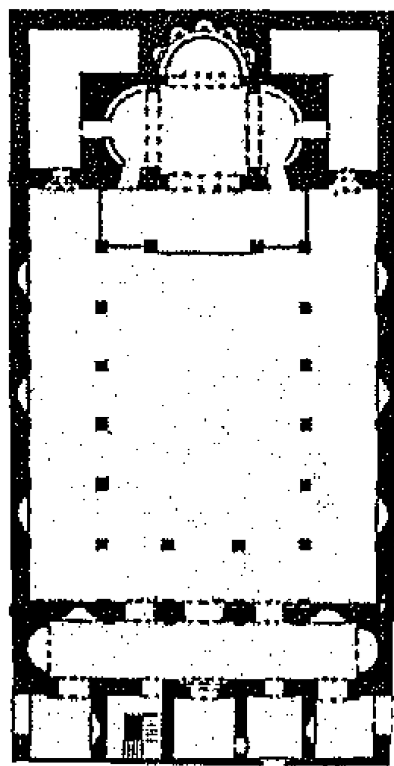
ففي هذا النوع من الكنائس، يبدأ المحور عادة بالمدخل ويمر بالقاعة، الجسم(الوسطي للمبنى) وينتهي بالمذبح، بحيث يأتي مبنى الكنيسة طولي الشكل. وكما هو مبين في اللوحة المقابلة (**لوحة رقم ٢٥**). نذكر منها كنيسة الحصن في سوريا(القرن ٥ م) وكنيسة بياروبول في فلسطين، كما كان هذا النمط منتشراً في مصر، كالكنيسة المقامة في معبد حاطور(القرن ٥ م) (**لوحة رقم ٢٦**).

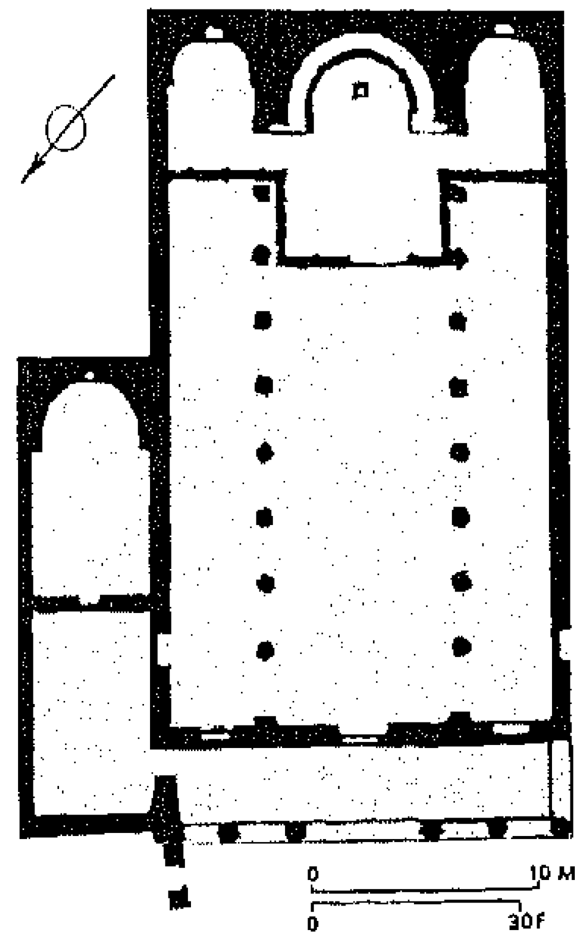
وكما هو معلوم، فإن مصدر هذا التصميم الطولي الشكل ذي المحور الرئيسي، هو مبنى البازيليك الروماني

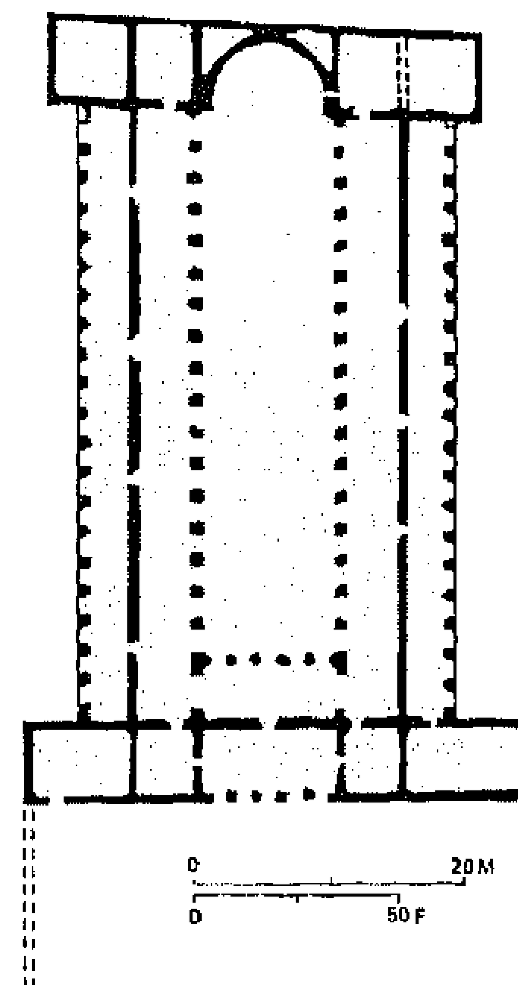




لوحة رقم ٢٥
رسم بياني
لكنيسة بازيليك نموذجية،
مسطح ومقطع
داخل منظور







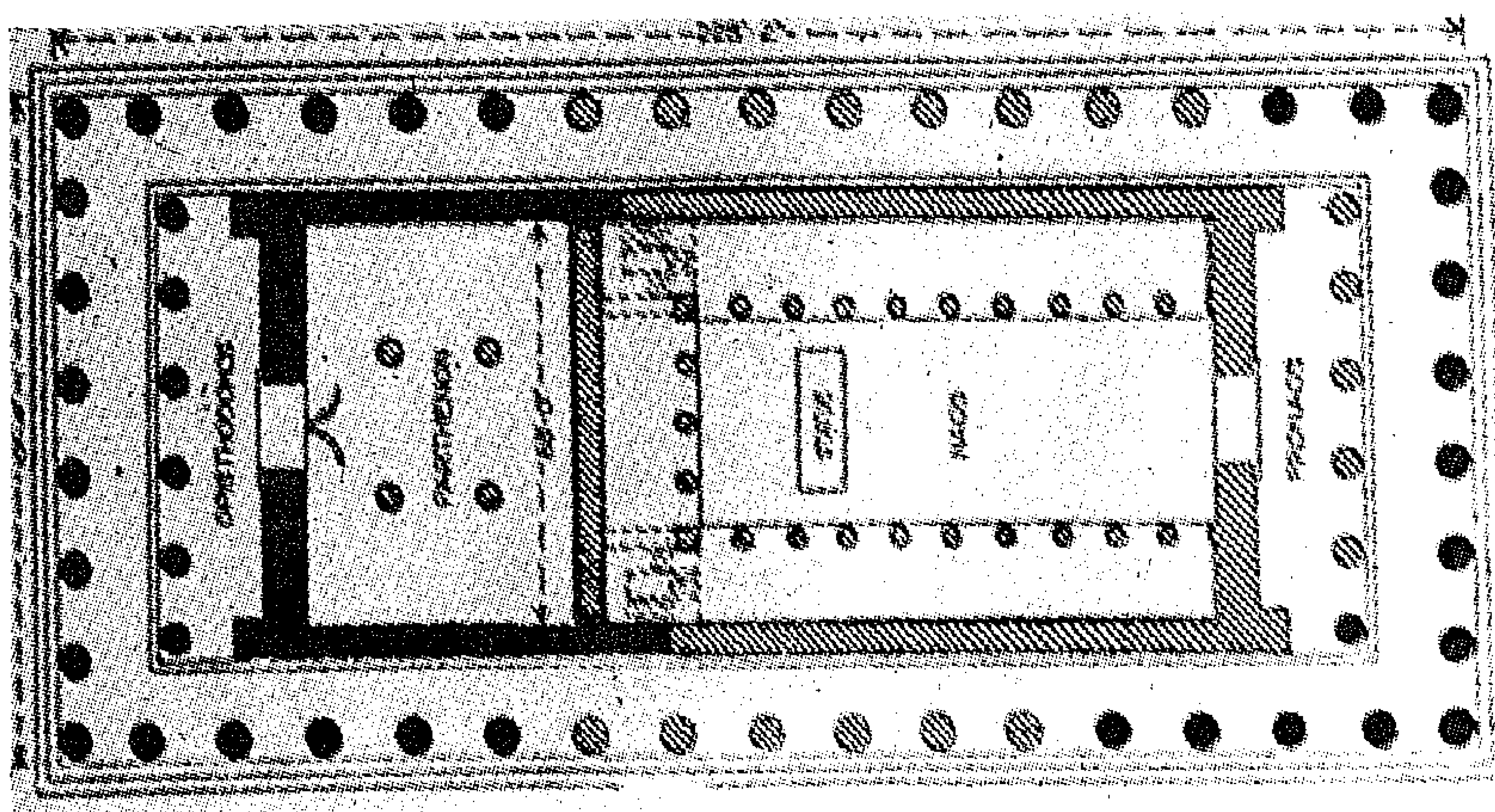
لوحة رقم ٢٦
أمثلة عن كنائس طوليّة الشكل
- كنيسة الحصن،
سوريا (القرن٥ م)
- كنيسة القديسان بياروبول،
فلسطين (القرن٦ م)
- كنيسة معبد حاطور،
مصر (القرن ٥ م)

الذي كان مخصصاً قبل المسيحية بروما للاجتماعات العامة.

ومن الكنائس البازيليكية الأولى في روما، كنيسة البازيليك سان بيار (سنة ٣٣٠م) والبازيليك الروماني مستنبط بدوره من تصميم مبنى قاعة الاجتماعات اليونانية[٤]. إلى جانب المعابد اليونانية والتي منها المعبد المشهور پارتينون، الواقع على تلة اكروپوليس (لوحة رقم ٢٧).

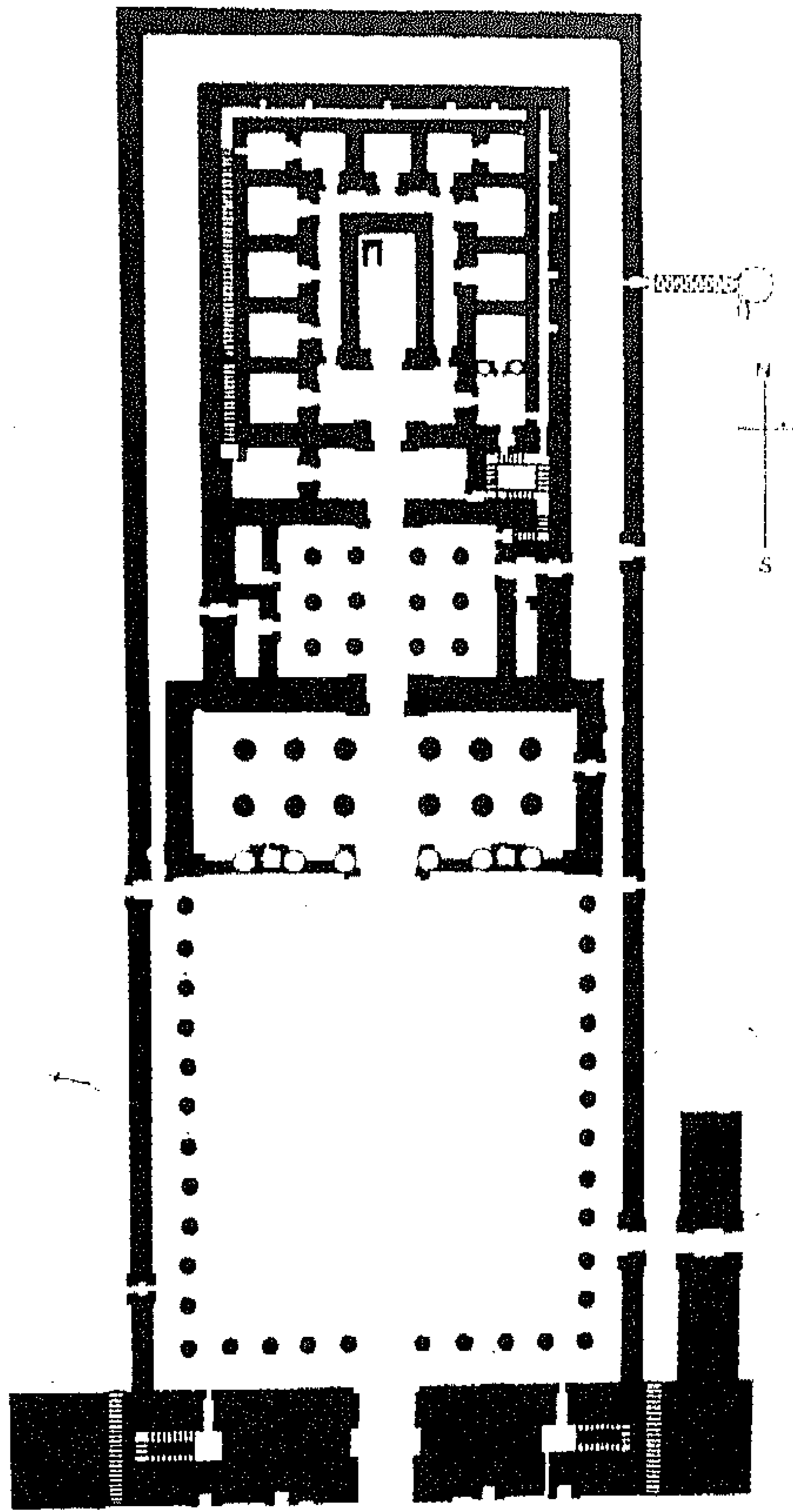


لوحة رقم ٢٧
معبد پارتينون (Partinon)
على تلّة أكروبول (Acropole)،
اليونان (القرن ٥ق.م.)



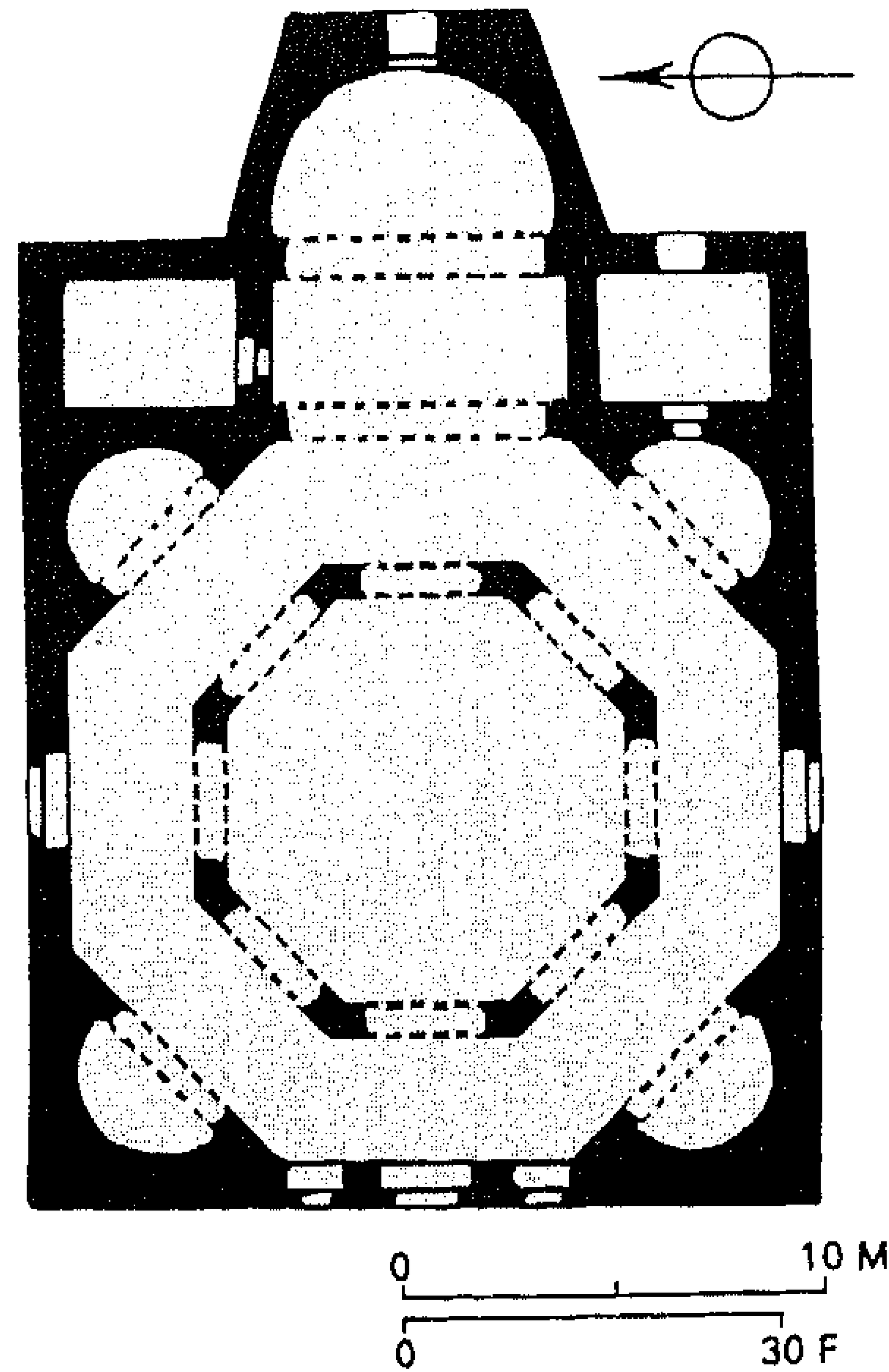
(٤) SHUNG - VILLE, CHRISTA : L ART DE BYSANCE, P. 36.

وإذا ما ذهبنا إلى ابعد من عصور اليونان هذه وفي عمق التاريخ، نجد أن المصريين قد استعملوا هذا النمط في طبيعة مباني المعابد (الطولية الشكل وذات المحور الرئيسي) وقد وجد في بعض مراحل من تاريخهم إلى جانب انماط أخرى. نذكر من هذه المعابد المصرية ذات المحور الرئيسي، معبد «حوروس» (لوحة رقم ٢٨).



لوحة رقم ٢٨
معبد حوروس،
مصر القديمة

إلى جانب هذا النمط من الكنائس ذات المحور الرئيسي والطولية الشكل، والتي كانت سائدة في الشرق قبل الاسلام، كان هناك نمط آخر من العمارة من خصوصية هذه المنطقة، وغالباً ما يأتي البناء فيها على شكل مثمن، وهو بالتالي خال من محور رئيسي ويسمى مرتيريوم (MARTYRIUM) مثل كنيسة القديس جورج في سوريا (القرن ٦م) (لوحة رقم ٢٩).



لوحة رقم ٢٩
كنيسة القديس جورج،
أزرع،
سوريا (القرن ٦ م)

وكنيسة قلعة سمعان الواقعة شمال سوريا، شكلت ظاهرة فريدة من نوعها في ذلك الوقت، وكأنها عملية جمع بين النمط الطويل والنمط المثمن. فهي عبارة عن اربع قاعات طولية متفرعة من فناء داخلي، وتتوزع هذه القاعات على شكل صليب متساوي الاضلاع

تقريباً. والفناء الداخلي الذي يتوسط القاعات الاربع، يتضمن اعمدة موزعة على شكل مثمن، حاملة قبة وسطية(**لوحة رقم٣٠**).

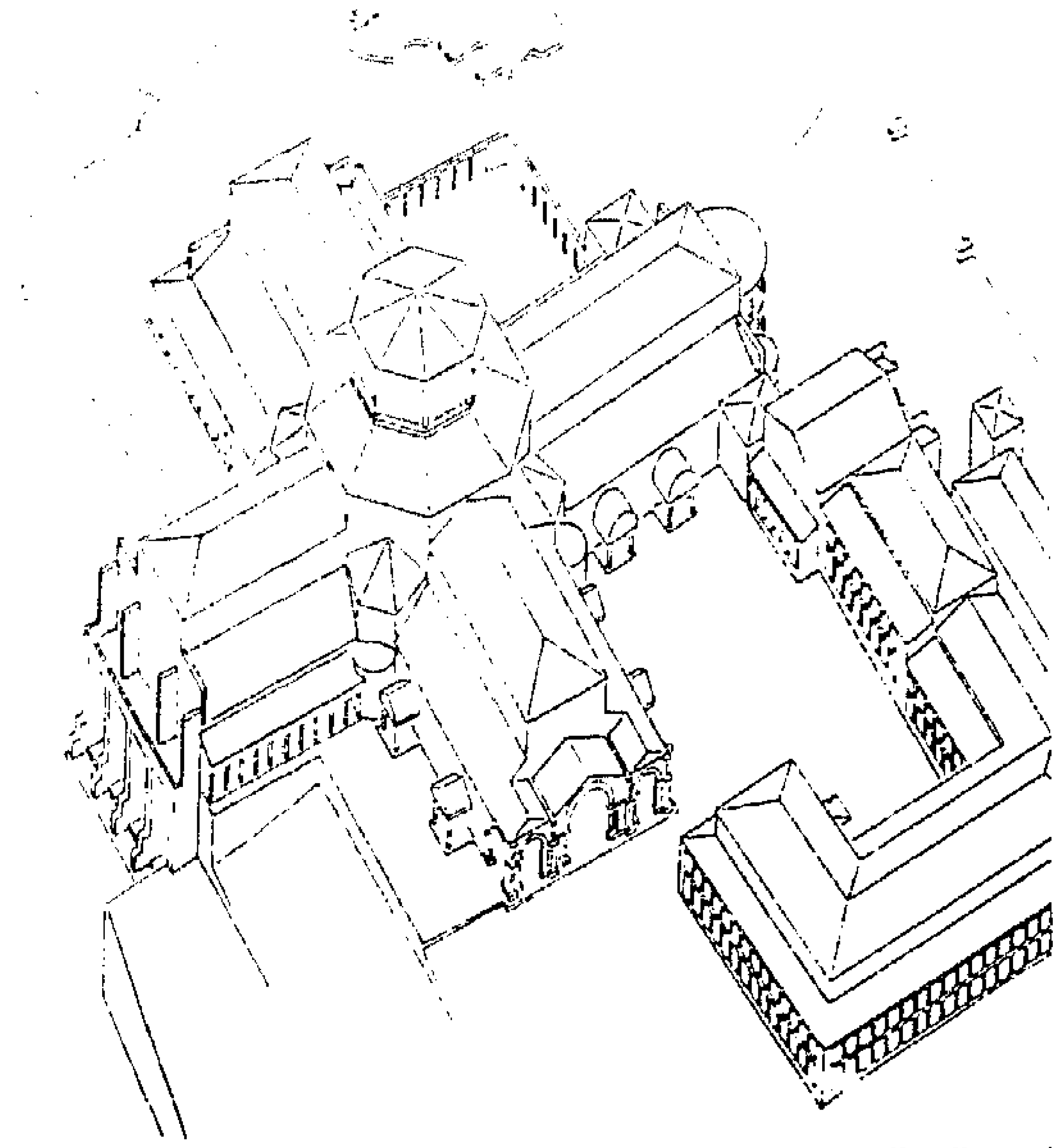
ويعود هذا النوع من المباني الذي لا يتضمن محوراً رئيسياً إلى ما قبل البيزنطيين.

ففي العصور الرومانية، شهدت المنطقة نمطاً من المعابد خاصاً بها، وله شكل دائري، مثل معبد فينوس في بعلبك والمعروف بالمعبد الدائري (**لوحة رقم٣١**) وقد وجد هذا المعبد الصغير إلى جانب المعابد الرئيسية الكبيرة الطولية الشكل، كمعبد جوبيتر الشهير وإلى جانبه معبد باخوس.

ونستطيع أن نتلمس انسحاب هذا النمط من المباني الدائرية الشكل في نفس الوقت، على العمارة في روما نفسها، حيث طوَّر الرومان هذا النمط، وأصبح فناً معمارياً هاماً، ومن الامثلة على ذلك مبنى البانتيون(PANTHÉON) الشهير في روما، إلى جانب انسحاب فن القباب من الشرق إلى روما، وقد طوَّر الرومان هذا الفن مما شكَّل ظاهرة مهمة في فن عمارة الحمامات عندهم.

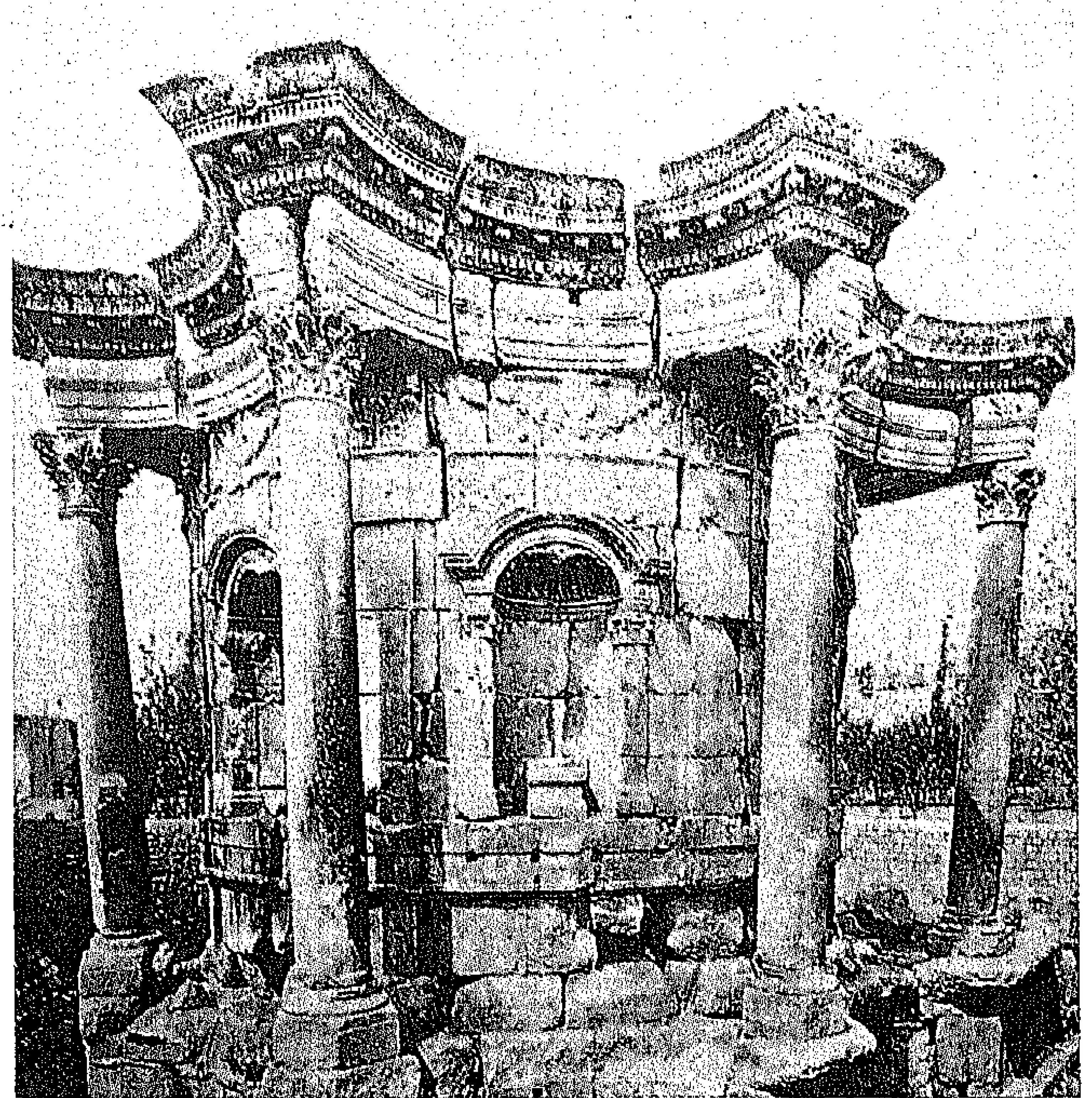
لم تستطع عمارة المساجد هضم عمارة الكنائس البازيليك كما هي، وخاصة بالنسبة لبنية تصميمها الطولي الشكل، لكنها تجاوبت إلى حد ما، مع تصميم الكنائس ذات الشكل المثمن(المارتيريوم) وأبقت على فكرته العامة.

حدث هذا منذ المرحلة الاولى للعمارة الاسلامية، فكان مسجد قبة الصخرة في القدس، الاول من هذا النوع بتصميمه بالنسبة للعمارة الاسلامية. ومن التحليلات التي تفسر ما يرمز إليه تصميم قبة الصخرة، هو القول بأنه يمثل التزاوج بين السماء ورمزها القبة، وبين الارض



لوحة رقم ٣٠
كنيسة قلعة سمعان،
سوريا (نهاية القرن ٥م)

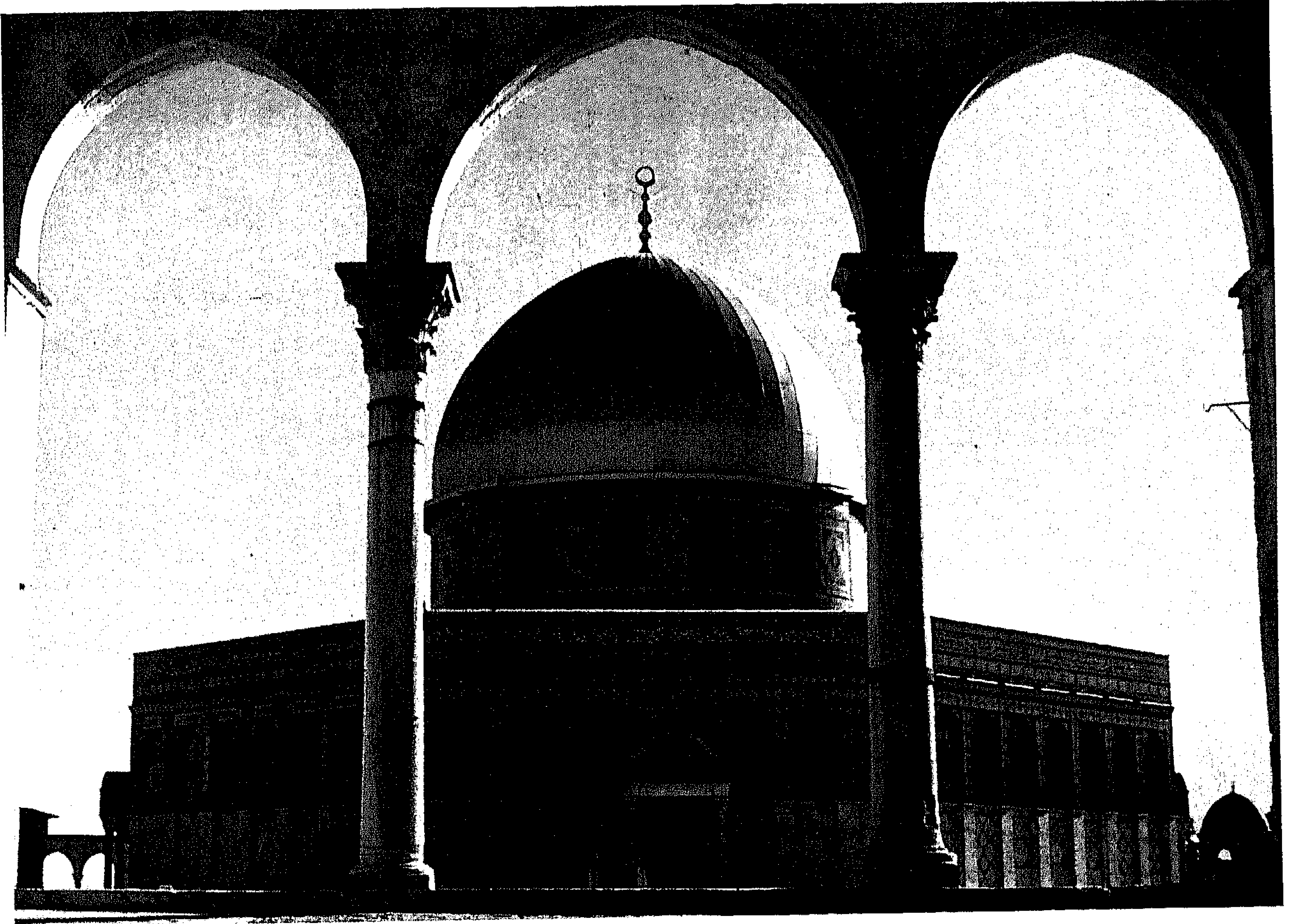
لوحة رقم ٣١
المعبد الدائري،
مجمّع بعلبك الروماني



ورمزها المربع(كون المثمن اصله مربع متحرك حول مركزه). وهو تزاوج بين الشكل الكروي والشكل المكعب بأصولهما القديمة في النموذج الكوني (٥).

لقد تصرف المسلمون بفكرة التصميم المُثمّن وطوروها، فأتت نسب عمارة مسجد قبة الصخرة في غاية الاتقان والانسجام، حيث تخطّتْ بذلك ما سبقها من تصاميم مماثلة وجدت قبل الاسلام(**لوحة رقم ٣٢**).

فبالرغم من كون مسجد قبة الصخرة يشكل ظاهرة فريدة من نوعها، إلا أن هذا المسجد كان له وقع قوي على المسلمين لأهميته الدينية، إذ أن المسجد شُيِّد لحماية الصخرة، المكان الذي عرج منه النبيﷺ إلى السماء. هذا مع العلم ان نمط مسجد قبة الصخرة لم يتكرر ابداً في العصور الاسلامية الاولى إلا بعد زمن، حيث ظهر هذا النوع من



لوحة رقم ٣٢
مسجد قبة الصخرة،
القدس (٢٩ هـ / ٦٩١م)

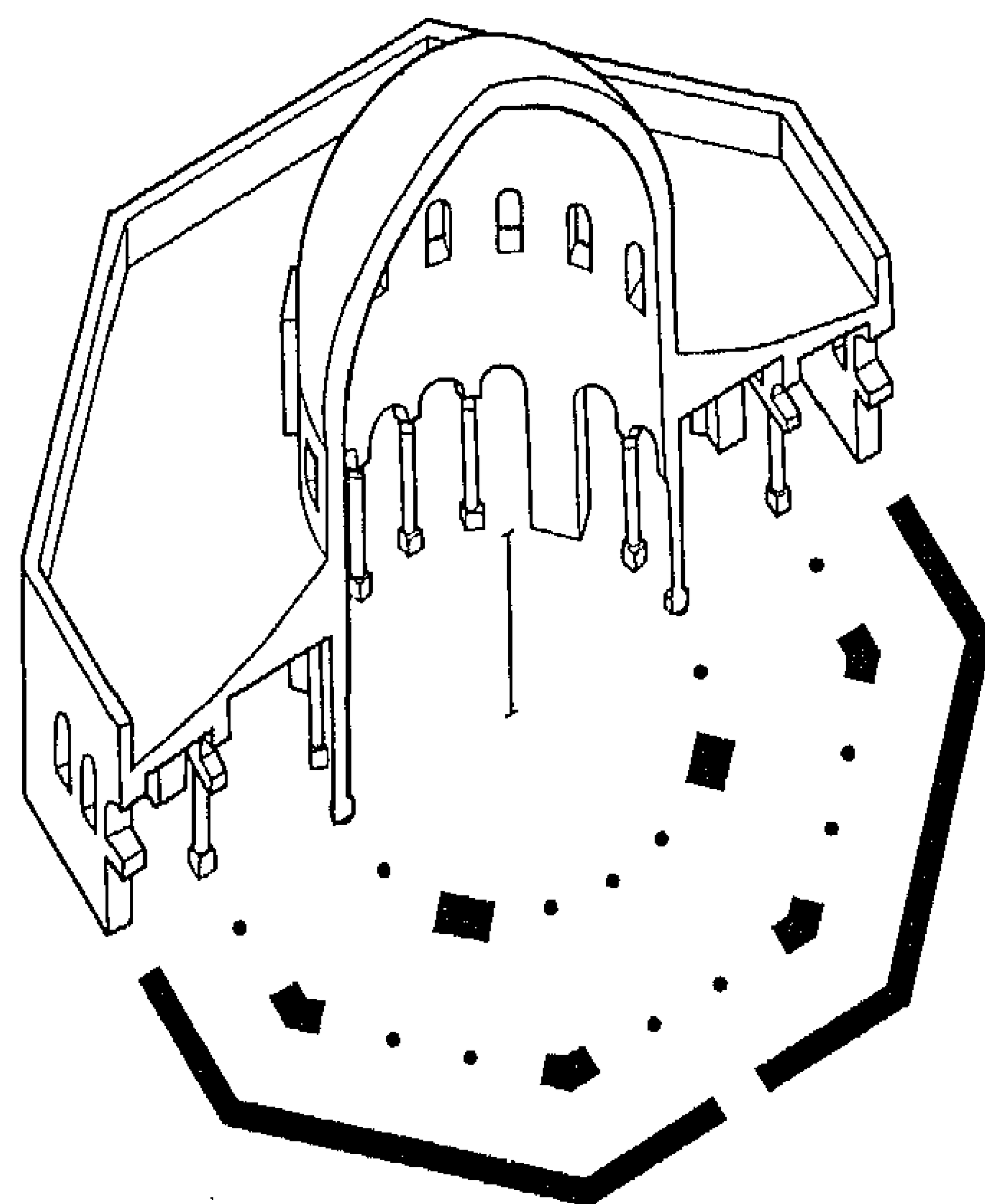
(٥) BURCKHARD P. 12.

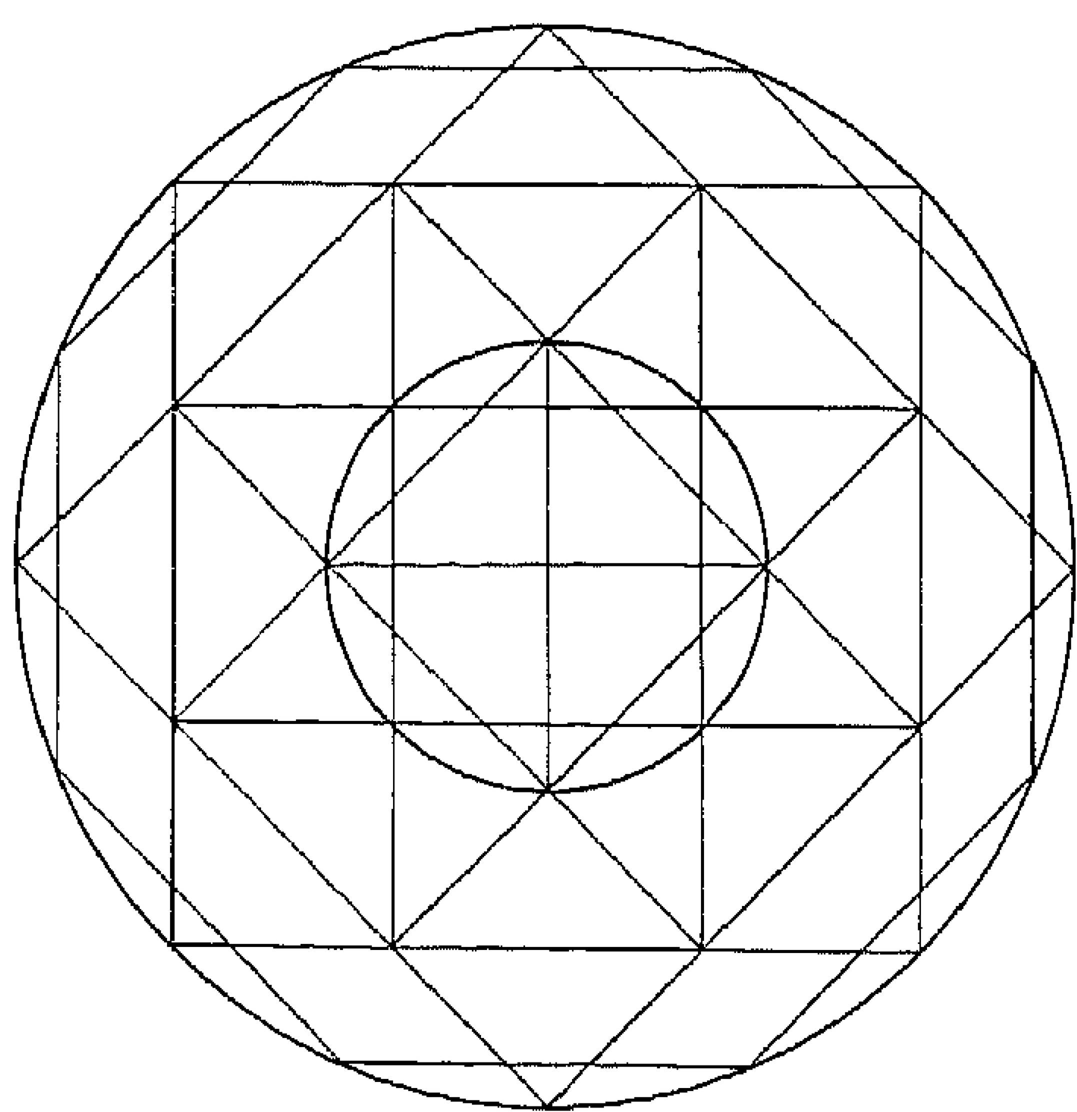
التصميم في عمارة اضرحة الاولياء والامراء، ومن ثم العمارة العثمانية ذات القبة الوسطية بعد فتح القسطنطينية في القرن الخامس عشر للميلاد(سنأتي على ذكرها لاحقاً).

ربما نستطيع من ناحية ثانية تفسير ظاهرة بناء مسجد قبة الصخرة من قبل الامويين في مدينة القدس، انطلاقاً من السعي لإيجاد مركز ديني مهم يكون قريباً من مركز الخلافة الجديدة في دمشق، وذلك بعد انتقال الخلافة من المدينة المنورة والابتعاد عن الكعبة الشريفة.

إن هذا التصميم المثمن، الواقع في وسط ساحة كبيرة، يضعنا بأجواء شكل المربع الملتف حول نفسه كالتفاف المصلين حول الكعبة. وتذهب قبة المثمن بهذا الامر بعيداً لتضيف اجواء الخفة والحركة(**لوحة رقم٣٣**).

إلى جانب كل ذلك، استكملت العمارة الاسلامية طريقها خصوصاً بالنمط الذي اعتمدته في مراحلها الأولى، اي المسجد ذو الصحن الممتد افقياً، الذي يظهر وكأن الارض هي الغلاف الاهم والتي تحتضن المبنى كله[٦]. وهذا ينسجم مع الآية الكريمة: (**الم نجعل الارض مهاداً**) [٧].





لوحة رقم ٣٣
البنية الهندسيّة
لمسجد قبّة الصخرة

(٦) GOKNILL, VLYA VOGT : MOSQUÉES, CHÊNE, PARIS 1975, p. 60

(٧) سورة النبأ: الآية ٦.

ونظراً لتطور حاجيات المجتمع، وتعقد الامور الحياتية، بدأت تظهر داخل المسجد بعض التفاصيل الجديدة تلبية لوظائف معينة، بحيث لا تكون تقليداً لمعابد الاديان الاخرى، لذلك فإن أي فرش يدخل المسجد، ينبغي أن يكون إما متحركاً او صغيراً او أن يكون وجوده غير ثابت وغير مهم.

من هذا المنطلق نستطيع أن نفسر ما آلت إليه كل العناصر الجديدة التي اخذت تدخل مبنى المسجد وبالتحديد في قاعة الصلاة(الايوان الكبير)، فبعد أن كان تصميم المسجد مجرد تصميم فطري لمسجد المدينة، استعمل هذا الحيز وكأنه فراغ بالكامل ليستقطب بداخله كل التطورات المعمارية المستقبلية، حسب اختلاف المناطق الاسلامية الواسعة، وحسب التطور التاريخي، وهكذا اخذت انماط المساجد تتنوع مع الحفاظ على لا محورية العمارة الاسلامية.

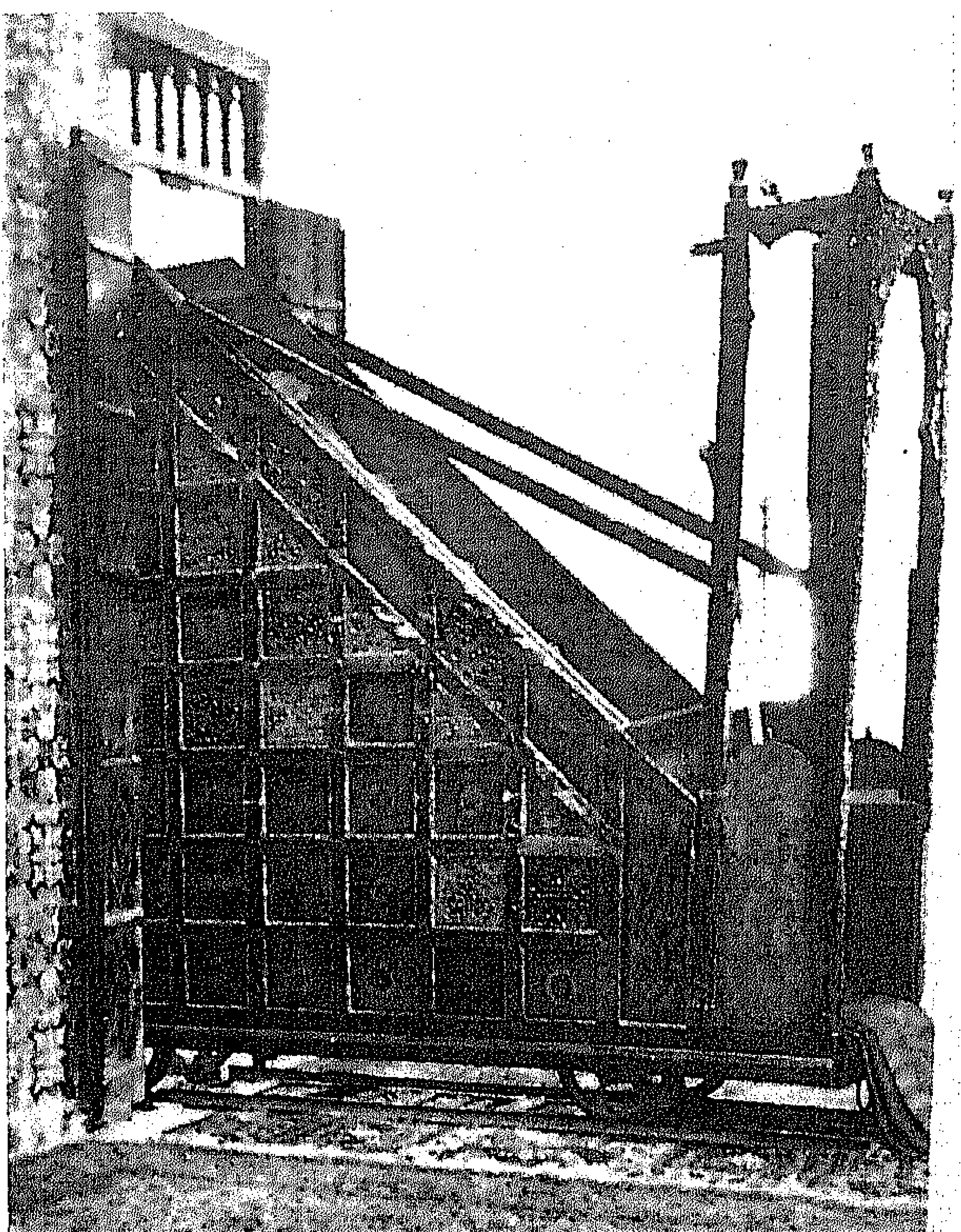
وقد احدث المنبر عند ادخاله المسجد ولأسباب وظائفية، إشكالات كبيرة، إذ كان لا يستحب أن يكون كبيراً بالنسبة لمساحة المسجد. يقول الزركشي:«ولهذا يفضل بعض العلماء المنبر المتحرك، اي الذي يحرَّك فيلصق بالجدار كمثل منبر المسجد الكبير في الجزائر(**لوحة رقم ٣٤**)، وإذا لم تكن له حاجة يرد وراءه ويوارى في خزانة له بعد الخطبة»[٨]. إلا أن المنبر بعدها نال القبول لكنه لم يأخذ المكانة المهمة، بل ظل موضوعاً على جنب جدار القبلة، وما زال كذلك حتى يومنا هذا. وهو عند الفقهاء والعلماء - على الاقل - ليس مرغوباً فيه، بل مقبولاً على مضض، علماً بأن هناك تياراً كان يرغب بإعطائه اهمية أكبر. كما يرغب بإعطاء اهمية ايضاً للمقصورة (المكان المنعزل او المرتفع قليلاً عن الارض، الذي ينعزل به بعض الشخصيات عن الجمهور العام). وهذا التيار كان وراءه دائماً رجال السلطة الحاكمة. إلا أنه وبشكل عام، ظل المسجد محافظاً على لا محوريته بالرغم من وجود بعض الفرش فيه كالمنبر والمقصورة.

ومن العناصر الجديدة التي يمكن ان تؤثر على لامحورية المسجد، والتي دخلته لاحقاً، عنصر المحراب، الذي دخل اولاً مسجد المدينة[٩] سنة ٨٧ - ٨٩ هـ - اي ٧٠٦ - ٧٠٧م، ثم انتشر في كافة المساجد وأصبح تقليداً يتبع في كل مسجد، فكان اول مسجد بعد مسجد المدينة يوضع فيه المحراب هو مسجد عمر بالفسطاط وذلك بعد اربع إلى خمس سنوات[١٠].

(٨) الزركشي: إعلام الساجد بأحكام المساجد، لجنة إحياء التراث، القاهرة ١٣٨٤ هـ، ص ٣٧٤.

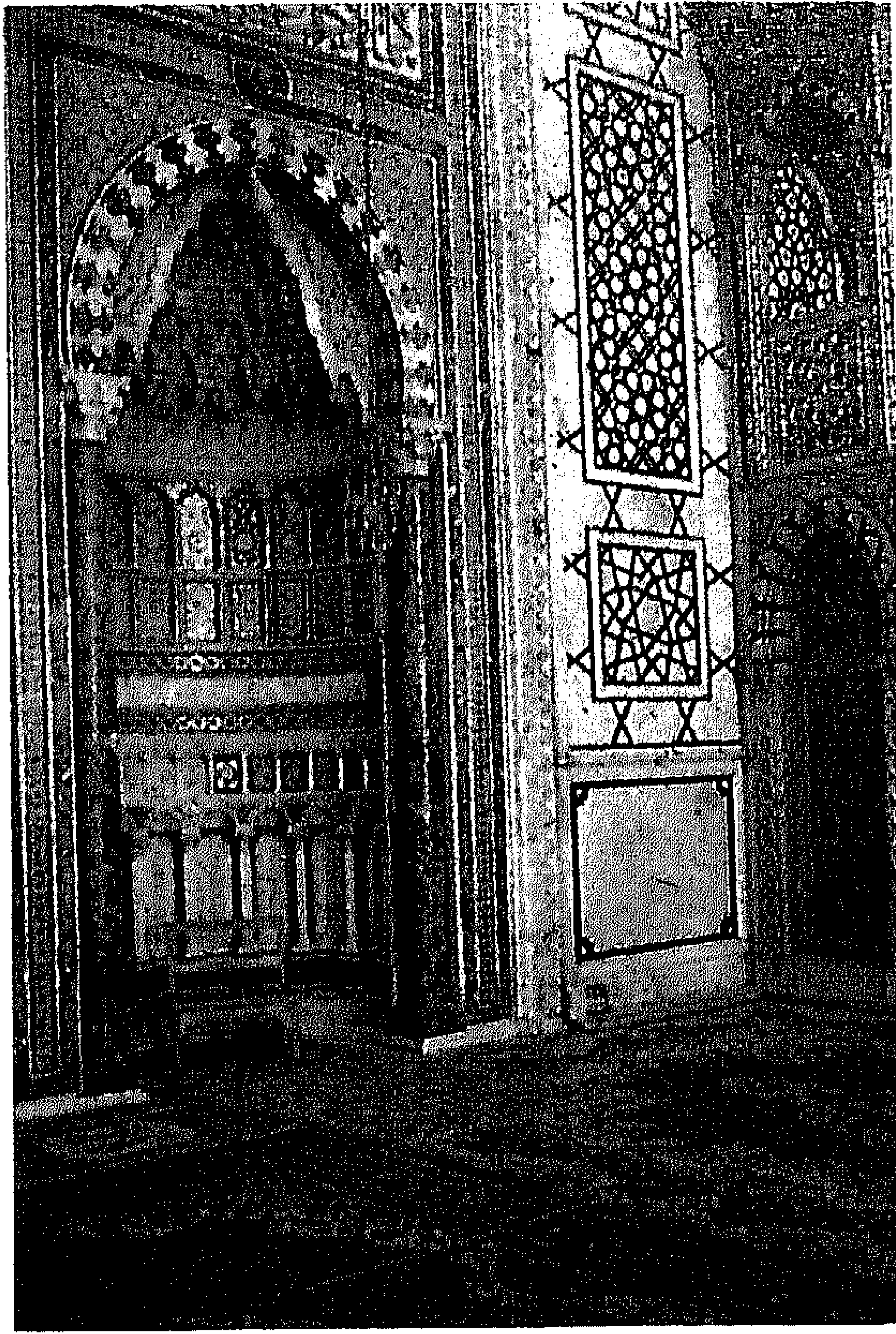
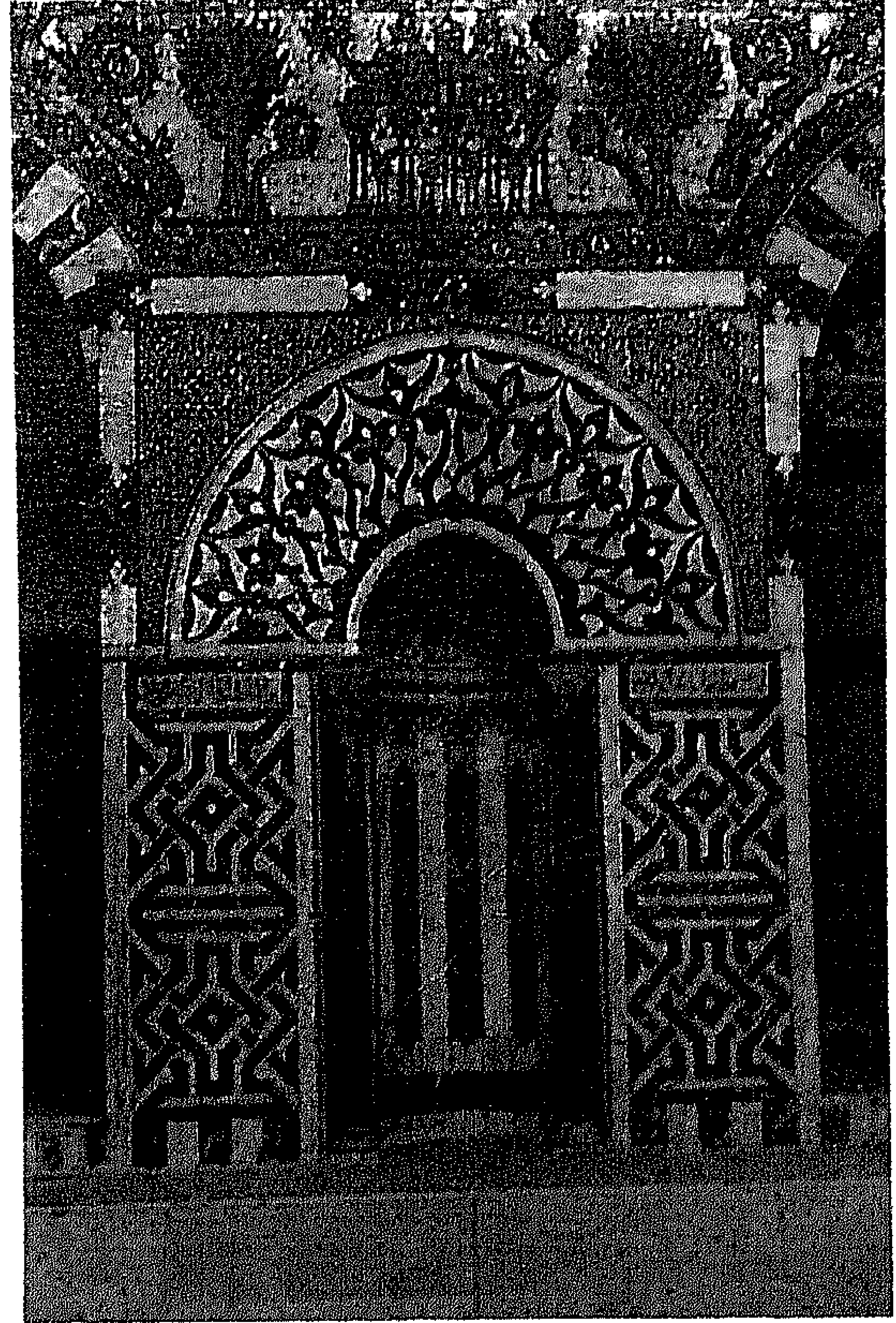
(٩) ياقوت الحموي، مجلد، ص ٨٧.

(١٠) PAPADOPOULO, P. 230, 231



لوحة رقم ٣٤
أمثلة عن منابر المساجد:
- المسجد الكبير ـ الجزائر
- مسجد ومدرسة
السلطان حسن، قاهرة



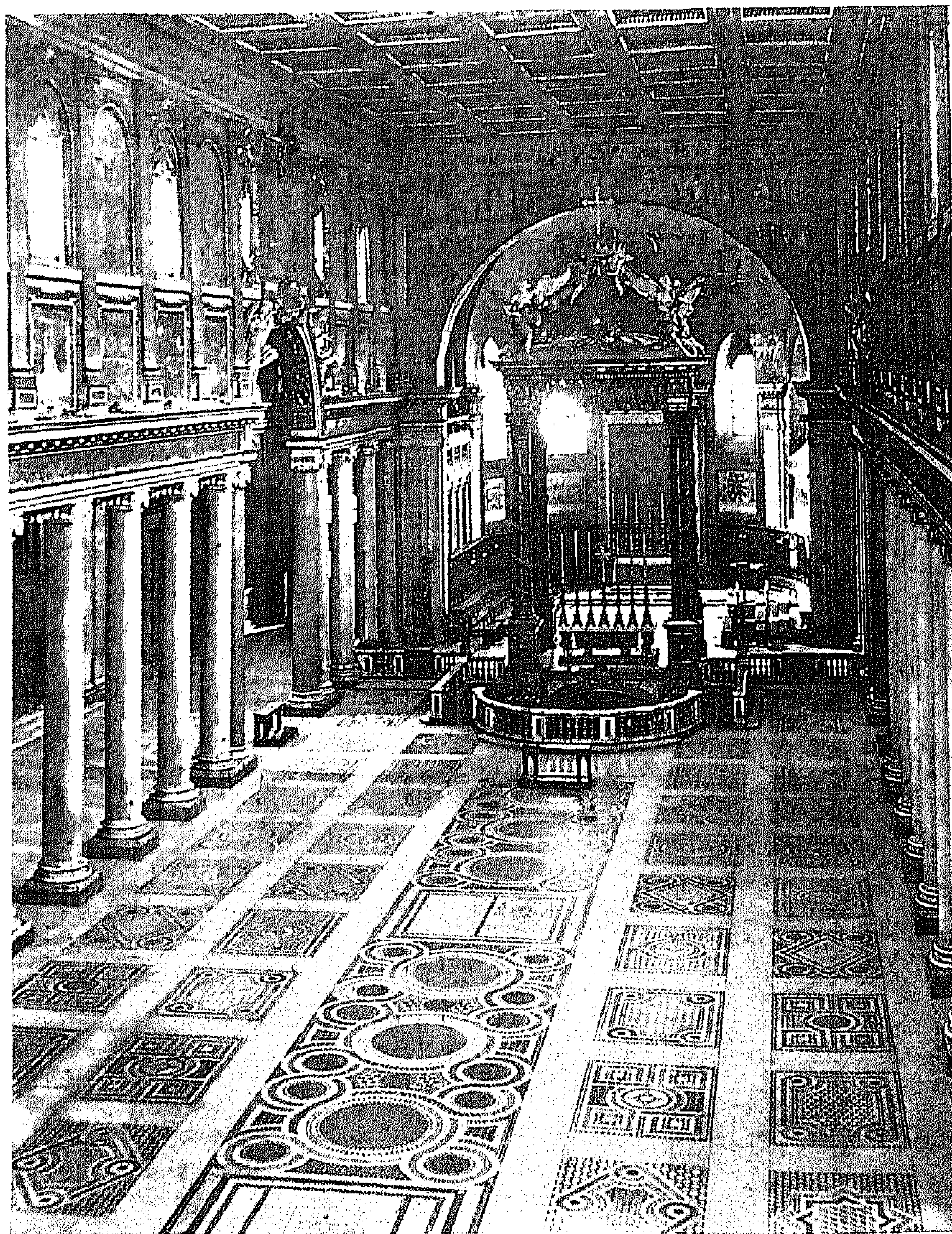
لوحة رقم ٣٥
محرابان في المسجد الكبير،
دمشق

بوجود المحراب لم تتغير اللامحورية في المسجد، فوجوده كان مجرد وجود وظائفي، وغالباً ما تجد في المسجد الكبير عدة محارب كما في المسجد الاموي الكبير في دمشق(**انظر لوحة رقم ٣٥**).

إن دور المحراب يقتصر على تحديد اتجاه القبلة فقط، اضف إلى ذلك أن قياس المحراب متواضع جداً بالنسبة لسعة جدار القبلة وامتداده عرضياً، فأتى المحراب متناسباً وحجم الانسان، فهو لا يشكل نهاية بحد ذاته، كما هو الحاصل في وضع المذبح والحنية في كنيسة البازيليك، بحيث جسّدوا فيها المطلق على الارض، كما كان سائداً في هذا النوع من العمارة في ذلك الوقت(**لوحة رقم ٣٦**).

وهنا نوافق أرنست ديز (ERNST DIEZ) في انتقاده موقف النقاد الغربيين الذين ينظرون إلى المحورية في المسجد على أنها تقدم في البناء، لكن ديز يرى أن اتباع مبدأ المحورية يشكل، في نظر العرب، تخلياً عن بديهيات اساسية.ذلك أن اللامحورية لا تركز على نقطة محددة، بل تعطي الاهمية نفسها لجميع انحاء البناء. وهو ما كان متّبعاً قبل الاسلام في مناطق عديدة من الشرق الادنى القديم[١١].

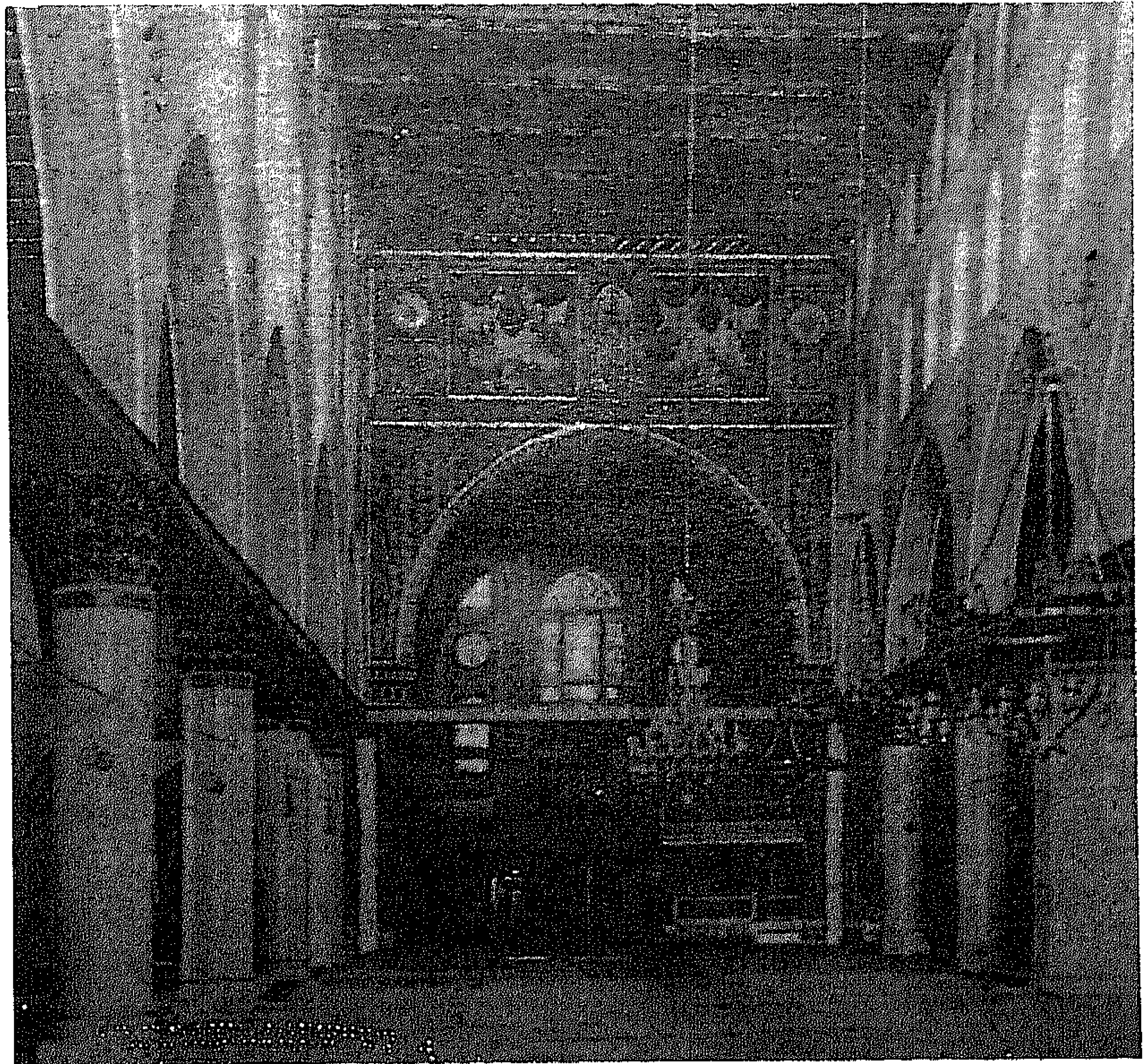
(١١) Dies, Ernst: Die Kunst des Islam, Berlin 1925,P.25 .



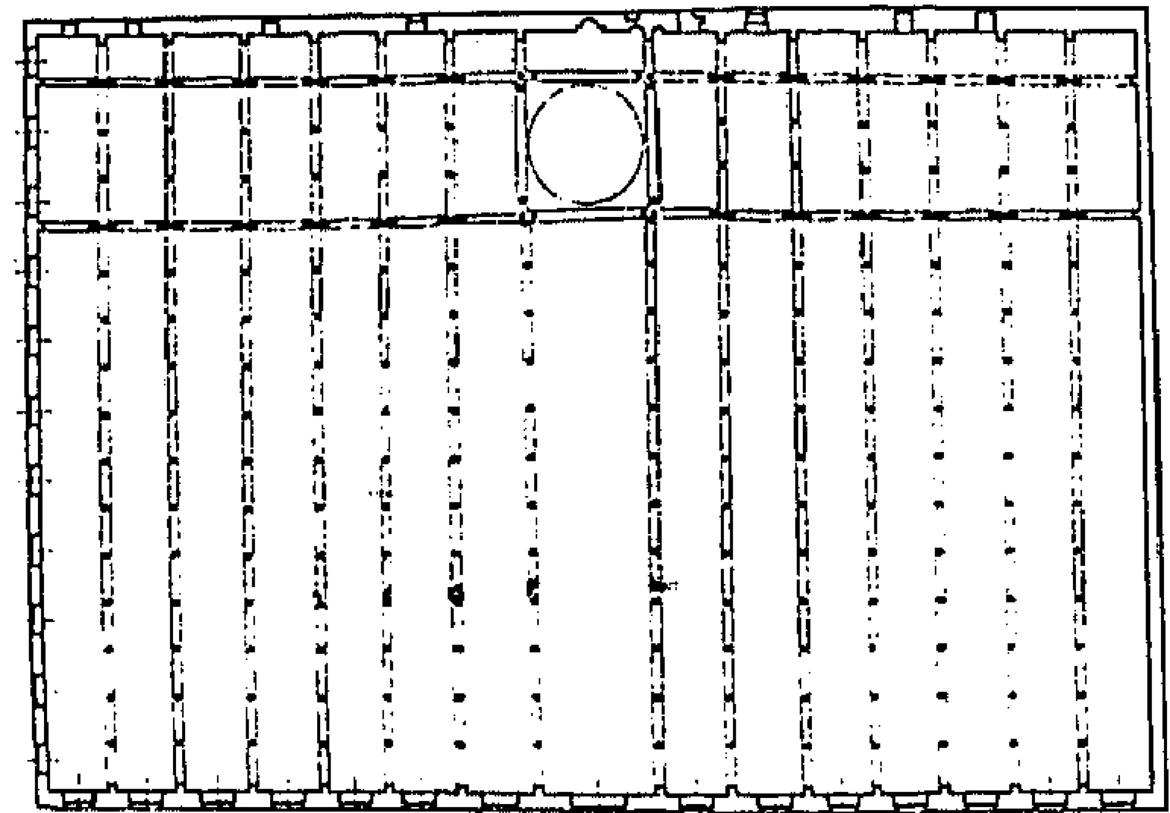
لوحة رقم ٣٦
مذبح كنيسة سان ماريو، روما (القرن ٥م)

نجد احياناً بعض العناصر المنفردة في المسجد، والتي ربما توحي لنا بأنها تعطي أهمية للمحور المتجه نحو القبلة، نذكر منها على سبيل المثال: جناحاً يتألف عادة من صفيّن من الاعمدة ممتداً في وسط الإيوان نحو المحراب، كما هو الحال في مسجد بني امية في دمشق، والمسجد الاقصى في القدس، والجامع الازهر ومسجد الحاكم في القاهرة. وغالباً ما يعلو هذا الجناح قبة صغيرة نسبياً، مقارنة بقبب المساجد العثمانية التي اتت لاحقاً، تقع احياناً في وسط الجناح كما في المسجد الاموي، واحياناً اخرى تقع في آخر الجناح وفوق المحراب، كما في غالبية المساجد من هذا النوع(**لوحة رقم ٣٧**).

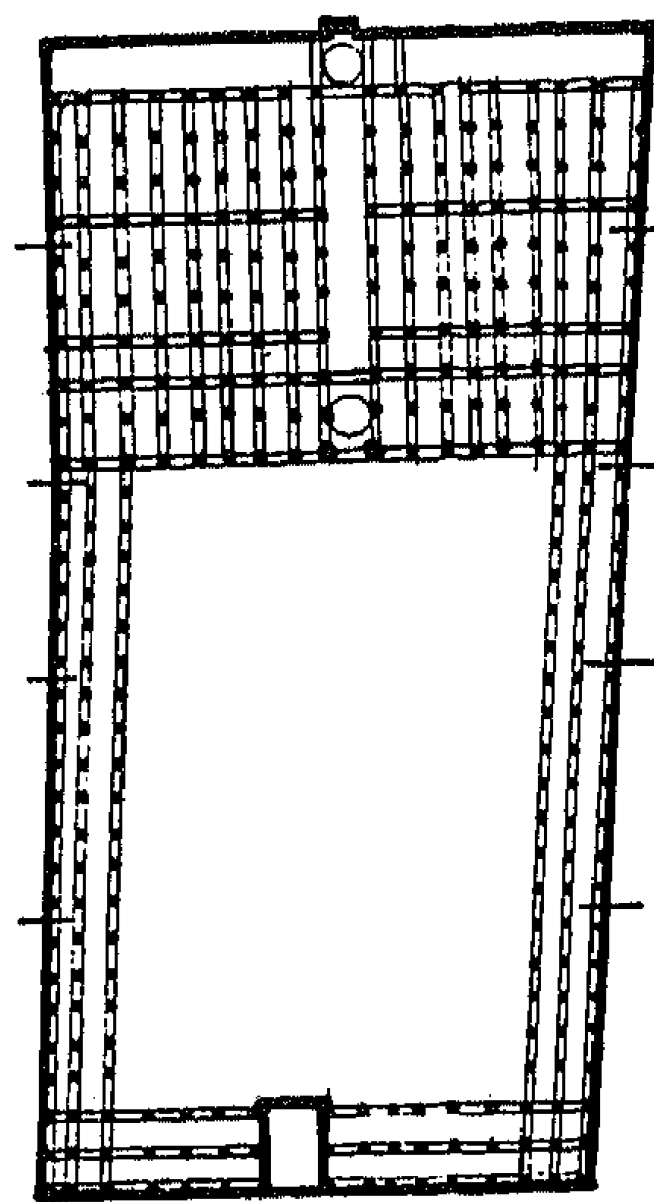
كما نجد احياناً، أن كل الصفوف المؤلفة من الاعمدة والقناطر في الإيوان، متجهة عامودياً نحو جدار القبلة، مكان وجود المحراب كما هو الحال مثلاً في المسجد الاقصى، ومسجد قرطبة، ومسجد سيدي عقبة في القيروان، ومسجد ابو الدلف بالسامراء(**لوحة رقم ٣٨**).

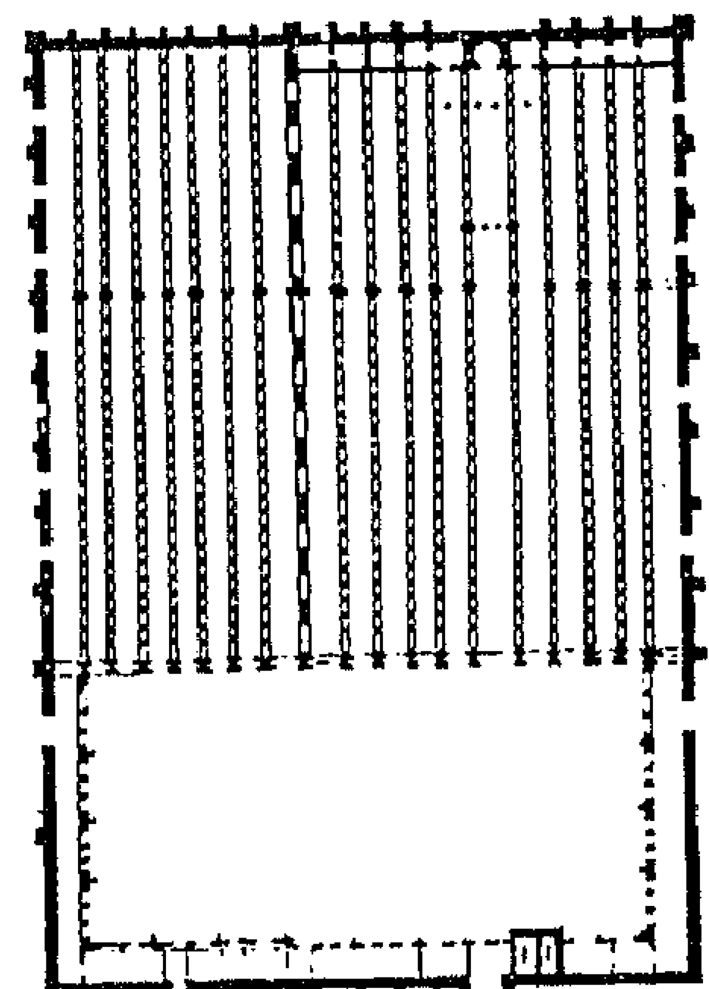


لوحة رقم ٣٧
المسجد الأقصى،
القدس (٩٨٠هـ / ٧١٥م)



لوحة رقم ٣٨
أمثلة عن مساجد
ذوات القناطر
المتّجهة نحو جدار القبلة
- المسجد الأقصى
- مسجد قرطبة، الأندلس
- مسجد قيروان، تونس





إلا أن وجود كل هذه العناصر التي ذكرناها، والتي من الممكن أن تقوي من احتمال وجود محورية في المسجد، لم يتحقق من خلالها محورية حقيقية كما نشعر عادة في كنيسة البازيليك، اي بانسحاب المحور القوي نحو الامام، وكأن كل شيء فيها مصمم لهذه الغاية التي هي: البنية العامة للمبنى التي تتضمن؛ المدخل والجناح الوسطي الواسع نسبياً، وحجم الاعمدة المحيطة به، وحجم المذبح الذي ينهي حركة الجناح، ثم حجم الحنية والرسومات والتماثيل التي يتألف منها هذا المكان النهائي والتي تنفذ عادة بأيدي افضل فنّاني العصر(**راجع لوحة رقم ٣٦**).

وقد استعمل بالمسجد ذي الشكل المستطيل عدة طرق للوصول إلى اللامحورية المطلوبة، في قاعة الصلاة خاصة، حيث امتدت القاعة عرضياً غالباً لكسر أي أحتمال للمحورية باتجاه القبلة والمارة بالمنبر. وهناك عامل آخر وعلى مستوى المفردات المعمارية، وهو انتشار الاعمدة بكثرة في قاعة الإيوان، و هذا النوع من بناء المساجد هو النمط المميز في العمارة الاسلامية. إن دور الاعمدة هنا هو تنظيم الفراغ، وذلك بتقطيع مساحة القاعة الضخمة اولاً إلى قياسات صغيرة، وبعبارة اخرى تقوم الاعمدة بتفتيت المساحة الكبرى إلى جزئيات صغيرة او كأنها هنا تحاول زخرفتها.

يتم تنظيم هذه المساحات الصغيرة وفق منهجية معينة، فتوزع الاعمدة بخطوط عرضية وخطوط عامودية على جدار القبلة، بحيث يشعر الإنسان عند تواجده في اي نقطة من الإيوان بأنه مركز التقاء او انتشار هذه الخطوط. عندها وفي هذا النوع من القاعات لا توجد اهمية لشكل الإيوان العام، لتلاشي أثر حدود الإيوان إلى حد كبير بسبب تواتر الاعمدة في كل مكان، وكأن النظر لا يتوقف عند حدود، كما في بعض هذه المساجد كمسجد قرطبة ومسجد القيروان.

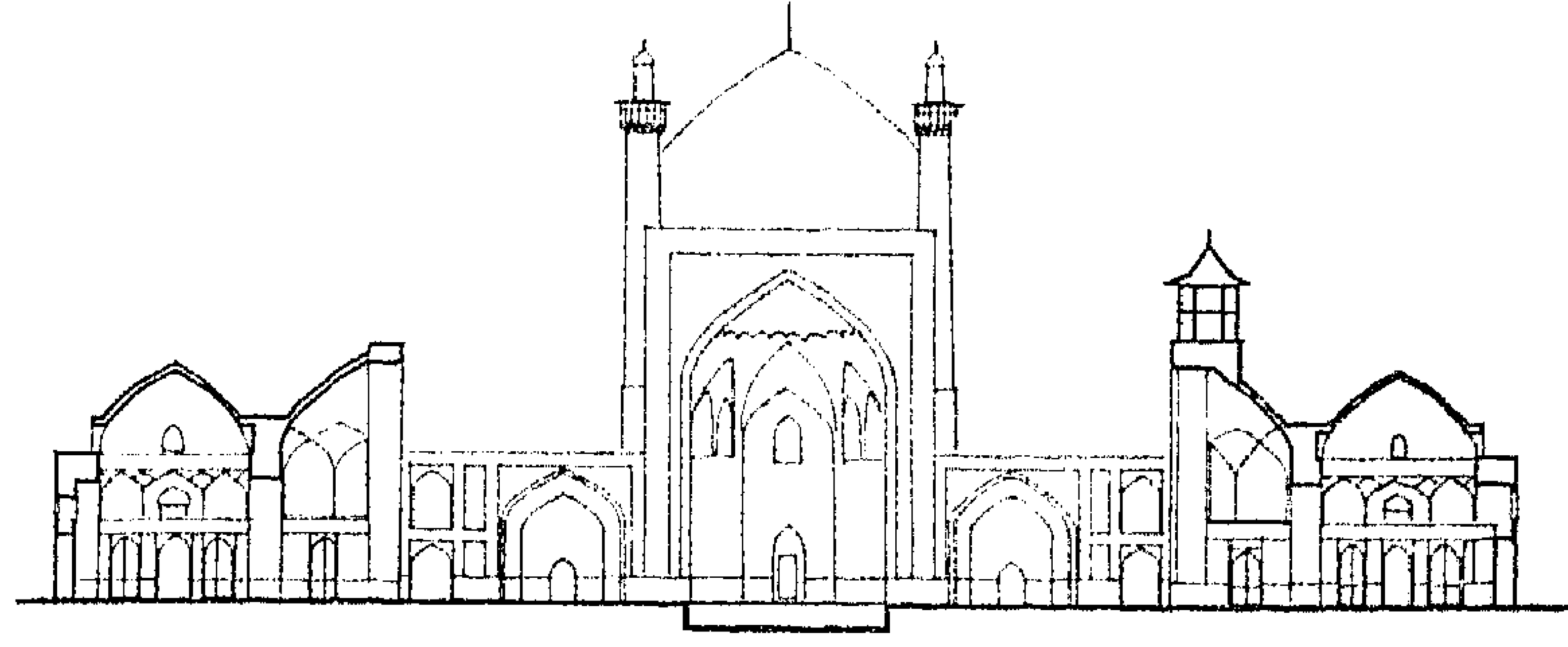
بهذا النوع تتميز قاعة الصلاة بوجود قبة مهمة فوق المحراب، لتغطي جزءاً من القاعة حيث حدد هذا الجزء بدعائم تشكل مربعاً غالباً، ثم تستكمل القاعة بتواتر الاعمدة كما في المساجد العربية. ومصدر هذا النوع من قاعات الصلاة كما هو معروف، معابد المجوس عبدة النار[١٢] والتي كانت معروفة في بلاد الفرس والعراق قبل الاسلام.

وهناك انماط اخرى من قاعات الصلاة، كما في المساجد التي ظهرت اول ما ظهرت في إيران بنهاية القرن الحادي عشر للميلاد، وهي التي تشكل في نفس الوقت مدارس إلى جانب كونها مساجد. وتضم اربع إيوانات خارجية مفتوحة على الصحن تقع على محاوره. وهذه الإيوانات جُعلت نسبة لمدارس الائمة الاربع(المالكية والحنفية والشافعية والحنبلية).

انتشر هذا النوع من المساجد ـ المدارس اول الامر لتدعيم المذهب السني على ايدي الحكام السلاجقة والمغول والتيموريين، وعم في إيران وشرقي تركستان وآسيا الصغرى، كما انتشر هذا النوع ايام الايوبيين والمماليك في مصر، واصبح بذلك نمطاً مميزاً في المباني، حيث ظل في إيران بالرغم من انتقالها للمذهب الشيعي على ايدي الصفويين(القرن ٩ هـ/ ١٥م).

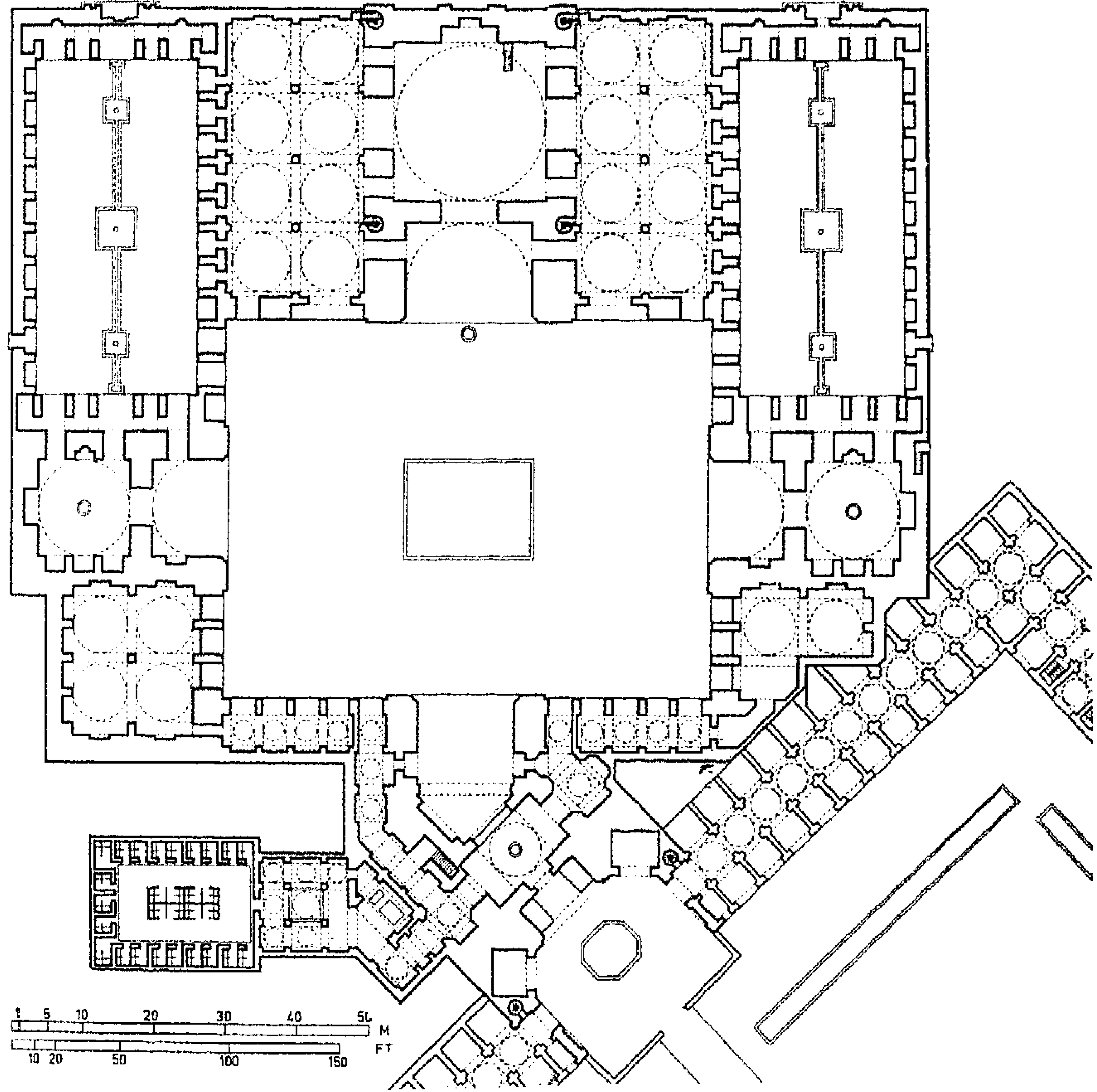
في هذا النوع من قاعات الصلاة تظل اللامحورية هي السائدة، نظراً لشكل التربيع للمساحة الواقعة امام المحراب، كما أن القبة هنا تلعب دوراً اضافياً في الغاء المحورية.

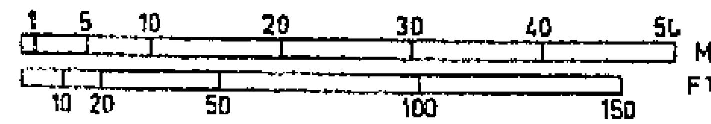
DIEZ, ERNST, P. 919(١٢)



مقطع

مسطح

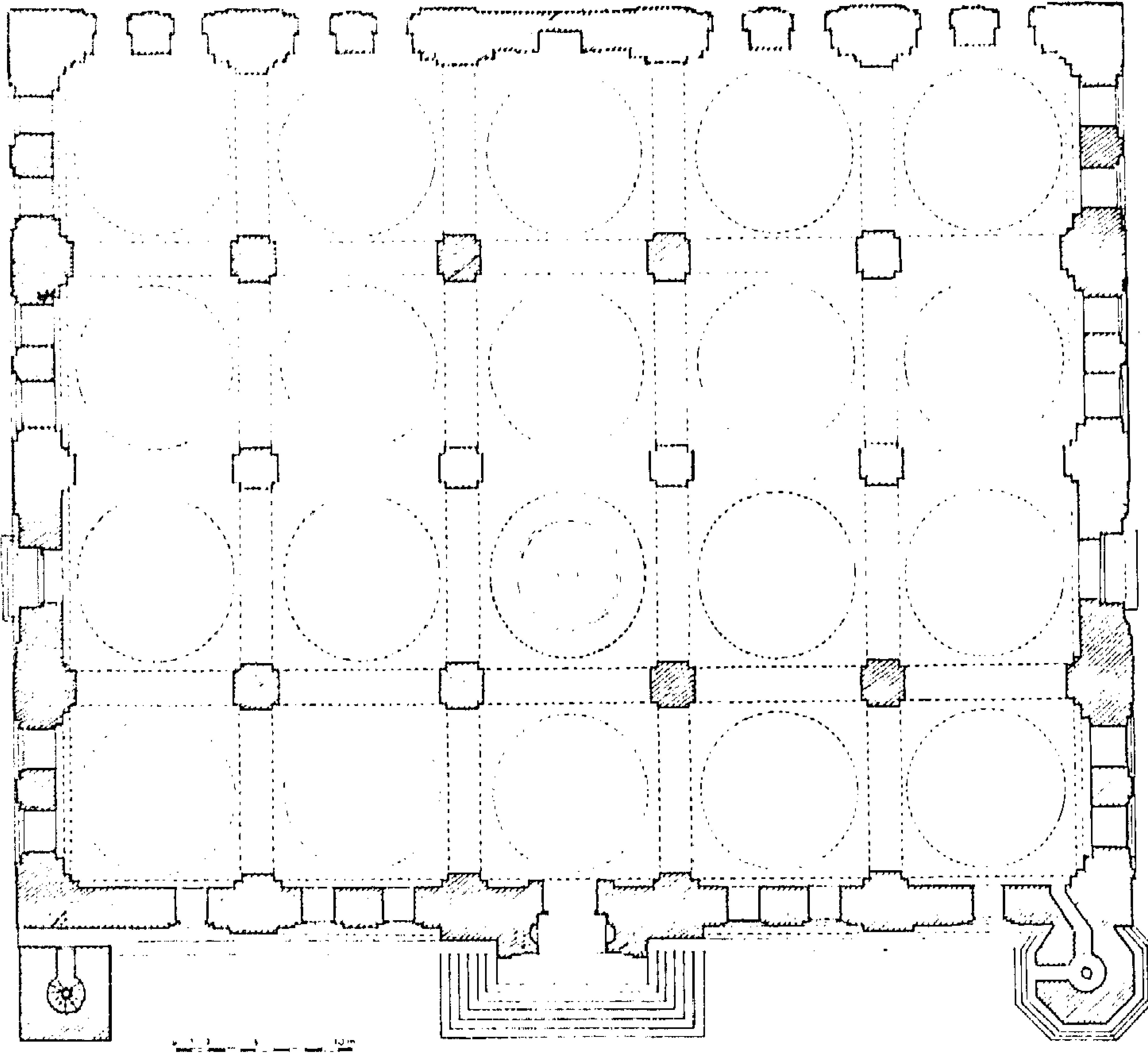




لوحة رقم ٣٩
مسجد الشاه،
أصفهان (١٠٢٠ هـ / ١٦١٠م)

ومن هذه المساجد والمدارس، مسجد الجمعة باصفهان(القرن ٦ هـ / ١٢م)، مدرسة بيبي حنوم بسمرقند(٨٠٢ هـ / ١٣٩٩م)، مسجد الشاه بأصفهان(١٠٢٠ هـ / ١٦١٠م)، مصلى ومدرسة السلطان حسن بالقاهرة(٧٥٨ هـ / ١٣٥٦م) **(لوحة رقم ٣٩)**.

وفي الفترة السلجوقية(٤٩٤ ـ ٧٠٠هـ / ١٠٠٠ ـ ١٣٠٠م) ظهر في آسيا الصغرى نوع من المساجد بدون صحون، وهي عبارة عن قاعة صلاة ذات اعمدة او دعائم متكررة، ويعلو المحراب ـ كما في المساجد والمدارس التي ذكرناها ـ قبة مهمة تظلل مساحة مربعة الشكل. وهذه القاعات يخلو منها المحور الرئيسي لنفس الاعتبارات السابق ذكرها مع المدارس والمساجد التي تلت **(لوحة رقم ٤٠)**.



لوحة رقم ٤٠
مسجد الجمعة الكبير،
بورصة، تركيا
(٨٠٤هـ/ ١٤٠٠م)

وبعد فتح القسطنطينية سنة(٨٥٨ هـ/ ١٤٥٣م) على يد العثمانيين تأثر فن العمارة الإسلامية هناك بالعمارة البيزنطية، فأصبح يعلو قاعة الصلاة قبة وسطية كبيرة محمولة عادة على اربع دعائم. وسوف نأتي على ذكر هذا النوع من المساجد لاحقاً لنتناوله من زوايا متعددة.

نستطيع أن نلخص اهم الطرق التي اتبعها المسلمون للحصول على اللامحورية في المسجد، وخاصة بالنسبة لقاعة الصلاة على النحو التالي: تنفيذ القاعات الممتدة عرضياً، واحياناً تقسيم المساحات الكبيرة للقاعات إلى مساحات صغيرة بواسطة تواتر الاعمدة والدعائم، وتخصيص مساحة مربعة امام المحراب، بالإضافة إلى القبة المبنيّة فوق هذه المساحة.

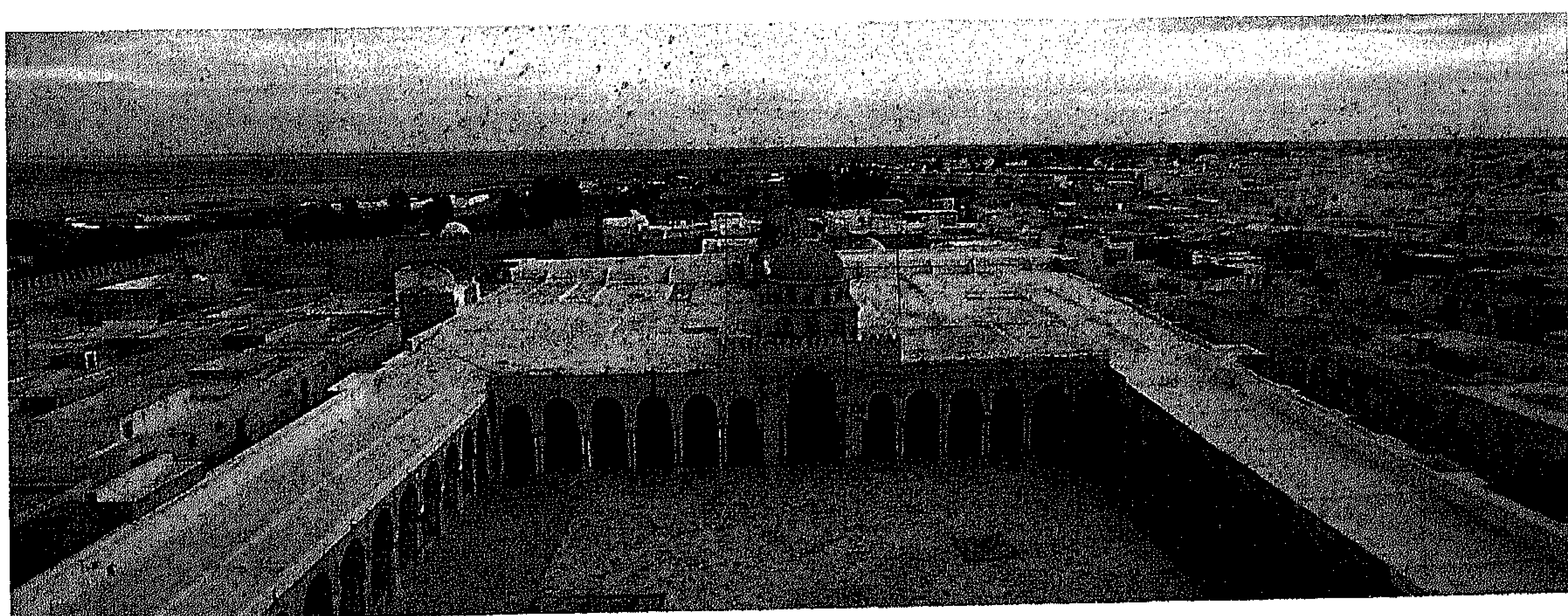
صحن المسجد

كما سبق وأشرنا، فإن الصحن إلى جانب اللامحورية، يدخل في اسس بناء المسجد. وقد عرف الصحن قبل الاسلام في مباني المنطقة الشرقية، كما عرف في منطقة شمال البحر الابيض المتوسط، وفي عواصمها، روما والقسطنطينية. وكان للصحن وجود في المباني المدنية كما في المباني المخصصة للعبادة. لكن الاسلام اعطى الصحن اهمية أكبر. فمسجد المدينة الاول اتى وكأنه فراغ بالكامل، لقلة نسب البناء المحيط من جانبيه. هذا الفراغ

المهم في قلب المسجد هو خيار النبيﷺ، لتلبية حاجات عديدة، منها ما هو وظائفي، حيث أن المسجد مكان للتلاقي والاجتماع، والتشاور بأمور المسلمين، وهو مكان الصلاة بالفلاة(**لوحة رقم ٤١**). ومنها ما هو جمالي، حيث نجد أن هذا الخيار ينسجم وما يعطيه الطواف حول الكعبة من أجواء الانغلاق من الخارج والانفتاح من الداخل، ليصبح مركزاً إشعاعياً(**لوحة رقم ٤٢**).



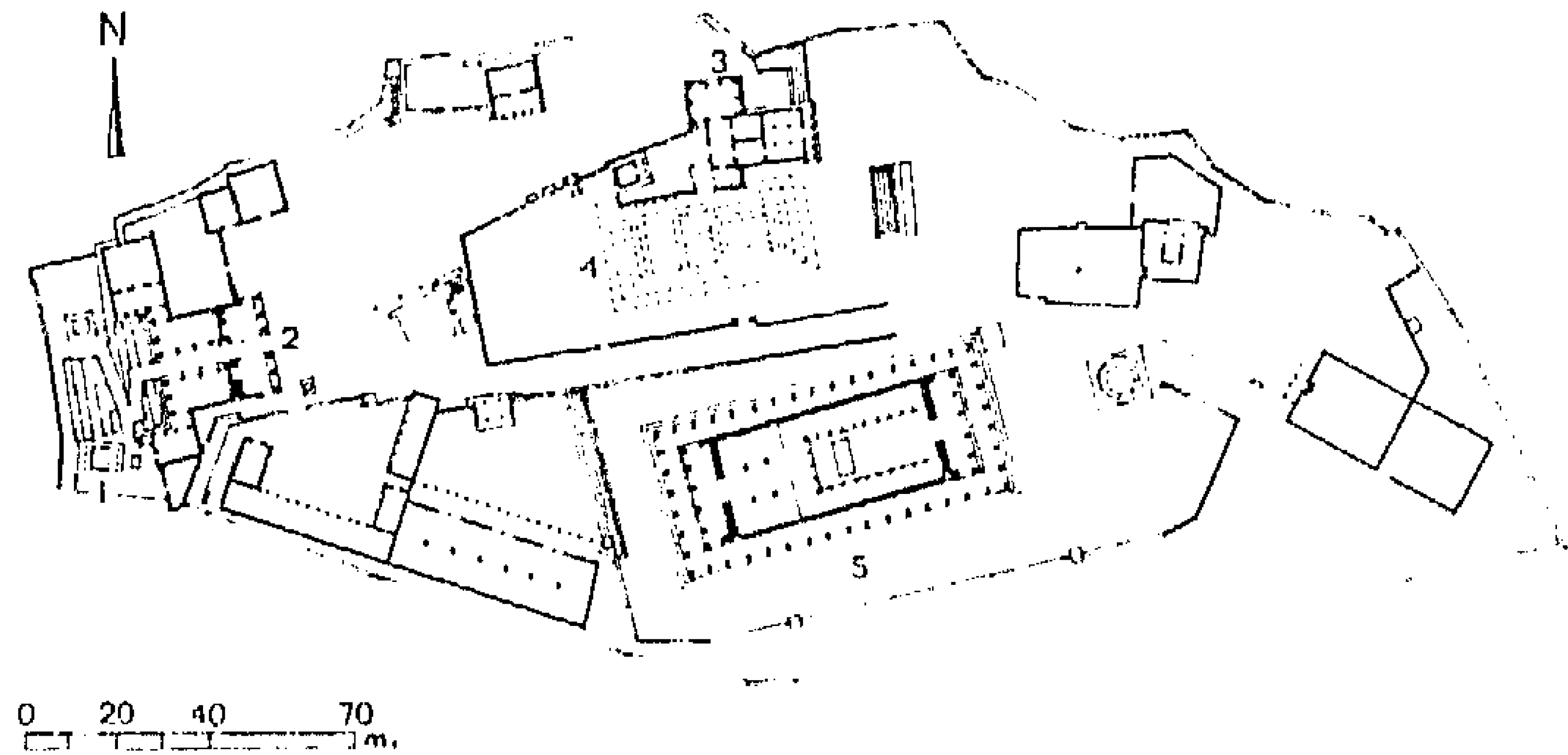
لوحة رقم ٤١
(تصوير المؤلف)
مسجد الأزهر، القاهرة
(٣٦٠ هـ / ٩٧٠م)



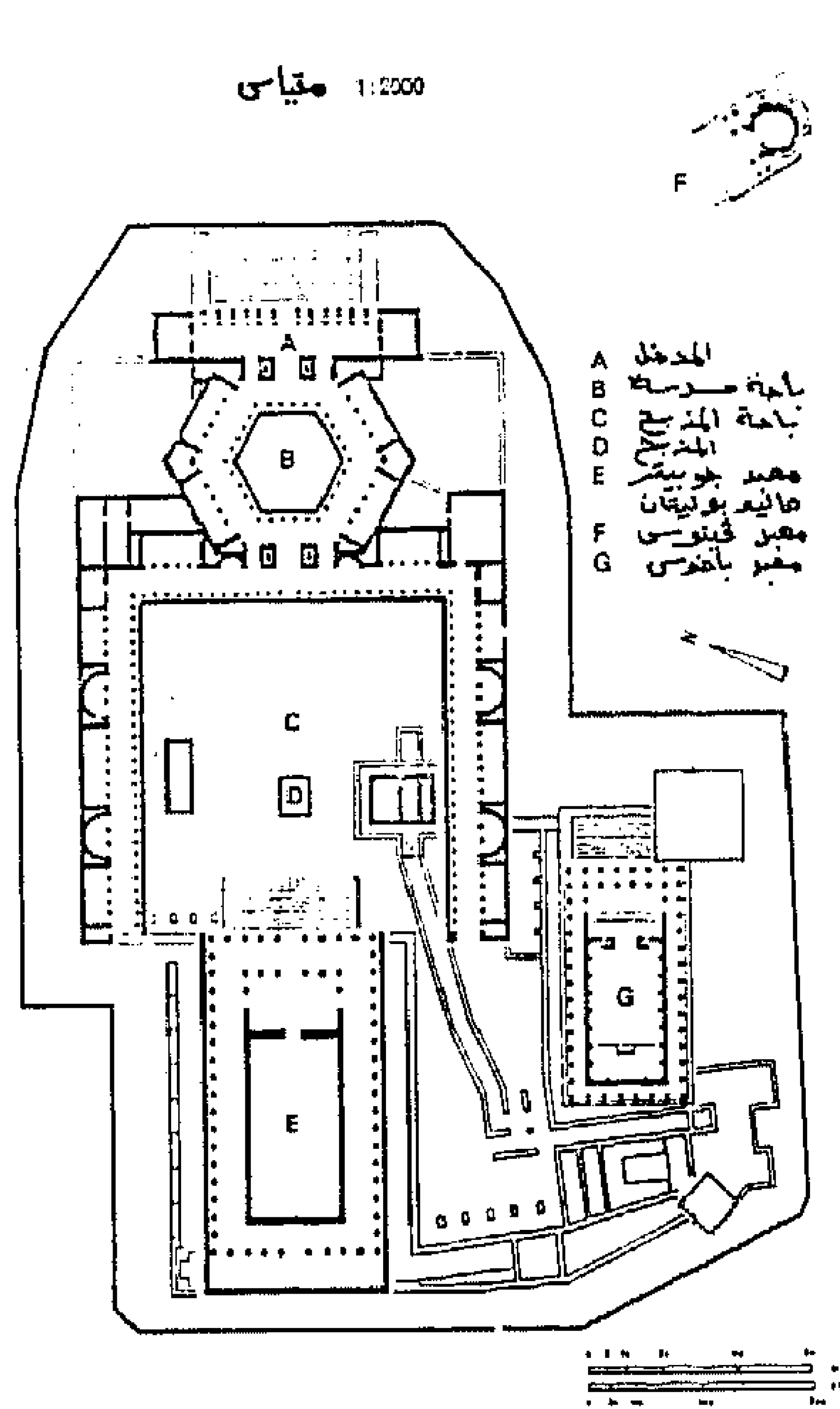
لوحة رقم ٤٢
مسجد قيروان،
تونس (٢٢٢ هـ/ ٨٣٦م)

إذا استعرضنا بعض الامثلة عن المباني الدينية التي سبقت الاسلام، وفي حضارات شمال البحر الابيض المتوسط، نجد أن صحونها - في حال وجودها - تقع امام المعبد، كما عند الرومان، وتشكل جزءاً خاصاً ومستقلاً عن مبنى المعبد نفسه، وغالباً ما كانت تشكل توطئة لمدخل المعبد. والمعبد يشكل بدوره كياناً خاصاً به، فالصحون من طبيعة المساحات اللامحورية، نظراً لانفتاحها نحو الاعلى، إلا أن مبنى المعابد - من جهة ثانية - له محور مهم وينسحب إلى الامام. نذكر من هذه المعابد، معبد جوبتر في بعلبك، والبازيليك سان پيار في روما (القرن ٥ م). ونشير هنا جانبياً، إلى أن العمارة الرومانية لها جمالياتها الخاصة المنطلقة من هذا التناقض في طبيعة اقسامها المختلفة.

وهذه الجمالية برزت بقوة - كما هو سائد عند الرومان - وشكلت ظاهرة معمارية مهمة لنفس النوع، بعد أن كانت في عصر اليونان، غير واضحة وغير ناضجة في هذا الاتجاه، وما علينا لإدراك هذا الامر إلا النظر ثم المقارنة بين مجمع المباني اليوناني المنتشر على تلة اكروبول(ACROPOLE) حيث يوجد بينها مبنى الپارتنون في اثينا(**لوحة رقم ٤٣**)،



لوحة رقم ٤٣
مجمّع معبد البارتنون
على تلّة أكروبول،
اليونان

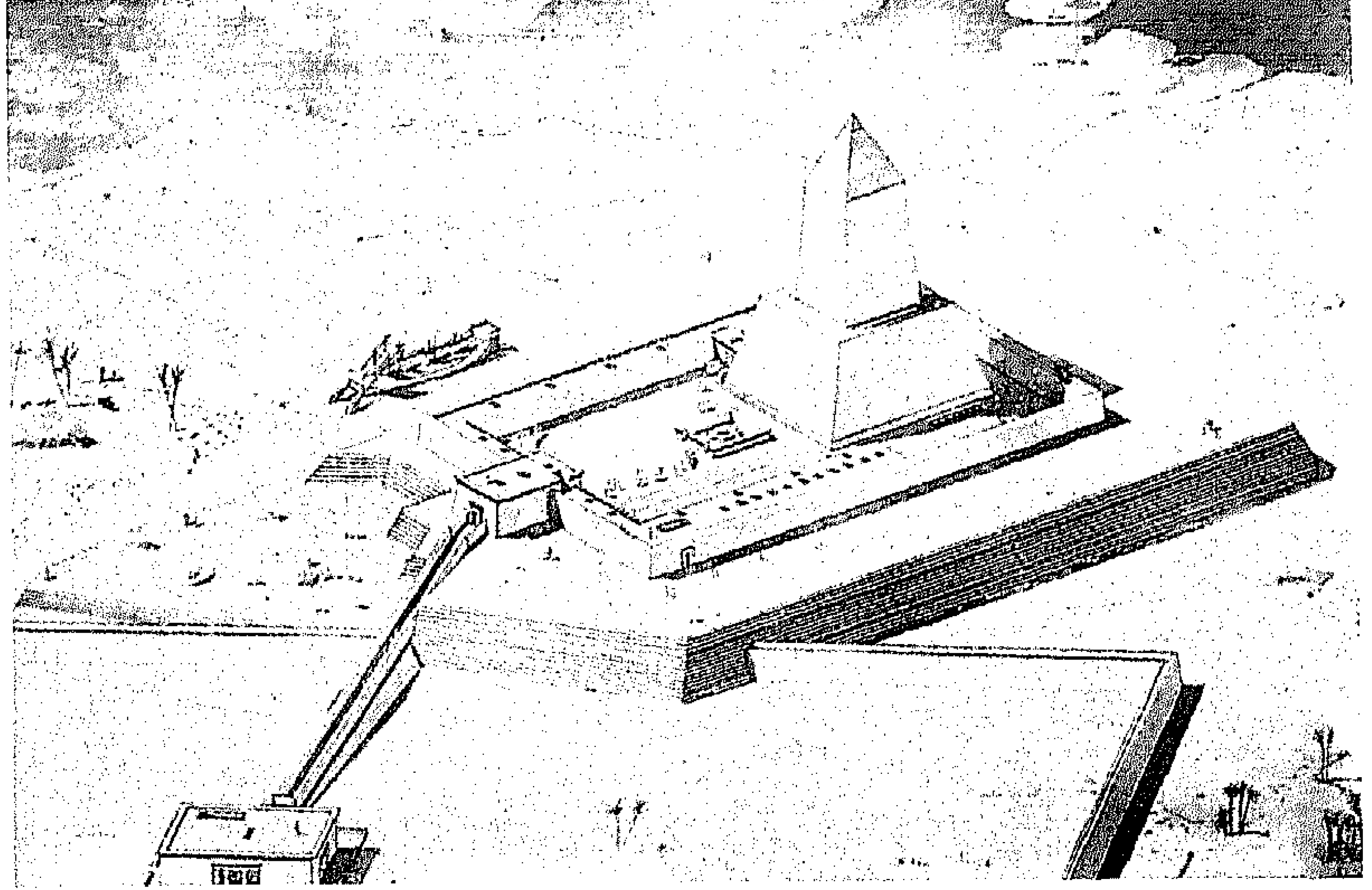


لوحة رقم ٤٤
مجمّع معبد
جوبيتر الروماني، بعلبك

ومجمع معبد جوبتر في بعلبك، او اي مجمعات رومانية اخرى(**لوحة رقم ٤٤**). ومما تظهره المقارنة ايضاً، وجود ترابط عضوي في المجمع الروماني بين الاقسام المختلفة، ووجود مفاصل بينها مدروسة يفتقر إليها المجمع اليوناني.

ربما من المفيد هنا أن نشير بشكل سريع، إلى أنه في عمق تاريخ مصر، كان للفناء اهمية كبيرة في المعابد

الدينية. ففي عصر الاسرة الخامسة(قمة الاسر الاولى) اي في اواخر الالف الثالث قبل الميلاد، وجدت انماط من المعابد لم يُر لها مثيل عند الاسر الاخرى فيما بعد. وهي معابد الشمس. ويتشكل المعبد من مجرد فناء كبير واسع مكشوف على الفلاة، وينقصها على الاخص شيء رئيسي وهو تمثال معبودهم حيث يضعونه في غرفة مظلمة كما في المعبد الذي ذكرناه سابقاً. وعوضاً عن ذلك نجد في وسط الفناء مسلّة حجرية، تتألق قمتها المدببة، والمموهة بالذهب كل صباح بأشعة الشمس المشرقة. فكانت المسلة نفسها رمزاً حقيقياً لما اطلقوا عليه اسم إله الشمس، والذي لم يكن ينبغي عندهم أن يمثل شكلاً إنسانياً ولا حيوانياً(١٢)(**لوحة رقم ٤٥**).



لوحة رقم ٤٥
معبد الشمس،
الأسرة الخامسة،
مصر القديمة

بعد هذا الاستطراد السريع لموضوع الصحون في العصور التي سبقت الاسلام، نعود إلى موضوعنا حول الصحن في عمارة المسجد. الاهمية التي اعطاها الاسلام للصحون، لا تعود لحجمها او لسعتها، فالصحون التي عرفت في المعابد الرومانية كما في مجمع معبد جوبتر مثلاً او غيره، كانت اكبر سعة من مبنى المعبد نفسه، إلا أن محورية هذا المبنى طغت على طبيعة الصحن اللامحورية بانفتاحه نحو السماء. والاهمية البنائية التي اكتسبها الصحن في المباني الاسلامية، تعود إلى كون قاعة الصلاة أي الإيوان هي من طبيعة الصحن نفسه، وذلك لأن لامحورية الإيوان ردت الاعتبار للصحن واعطته الدور الاول، واصبح المنطلق الإشعاعي للمبنى.

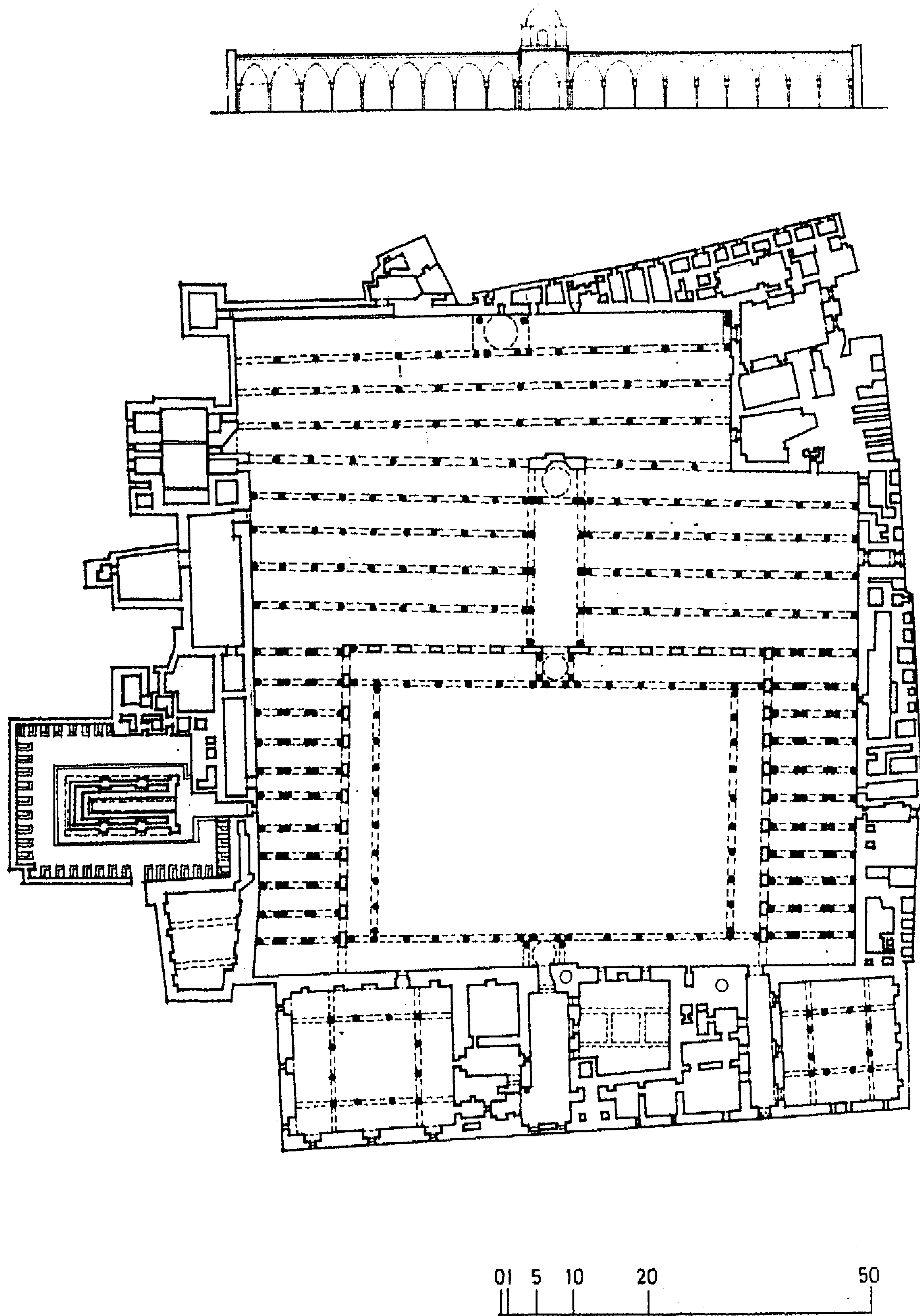
غالباً ما كانت المساجد تتطور فتتوسع حسب إرادة كل حاكم، وحسب حاجة السكان المحيطين به، وكذلك حسب ما يتوفر لها من مساحات تحيط بها. ومن الامثلة على ذلك مسجد المدينة والجامع الازهر ومسجد قرطبة. وفي هذه الحالة يظل صحن كل مسجد محافظاً على صفاء شكله، مربعاً او مستطيلاً، فتتوسع المساجد في هذه الحالة في اروقتها والاقسام المحيطة بها، ويتوسع الايوان ايضاً لاستيعاب مصلين أكثر. وأحياناً يتوسع الصحن، لكنه يظل محافظاً على صفاء شكله، وتظل واجهات المسجد المطلة على الصحن هي المهمة دائماً.

ومن الممكن بالمقابل أن يأخذ ما تبقى من المسجد (القسم المغطى المحيط بالصحن)، نتيجة لهذه التوسيعات والتعديلات، أشكالاً متعرجة ومتحركة، حتى أننا نستطيع القول بأن لا شكلاً هندسياً محدداً لها. كما نجد حصيلة

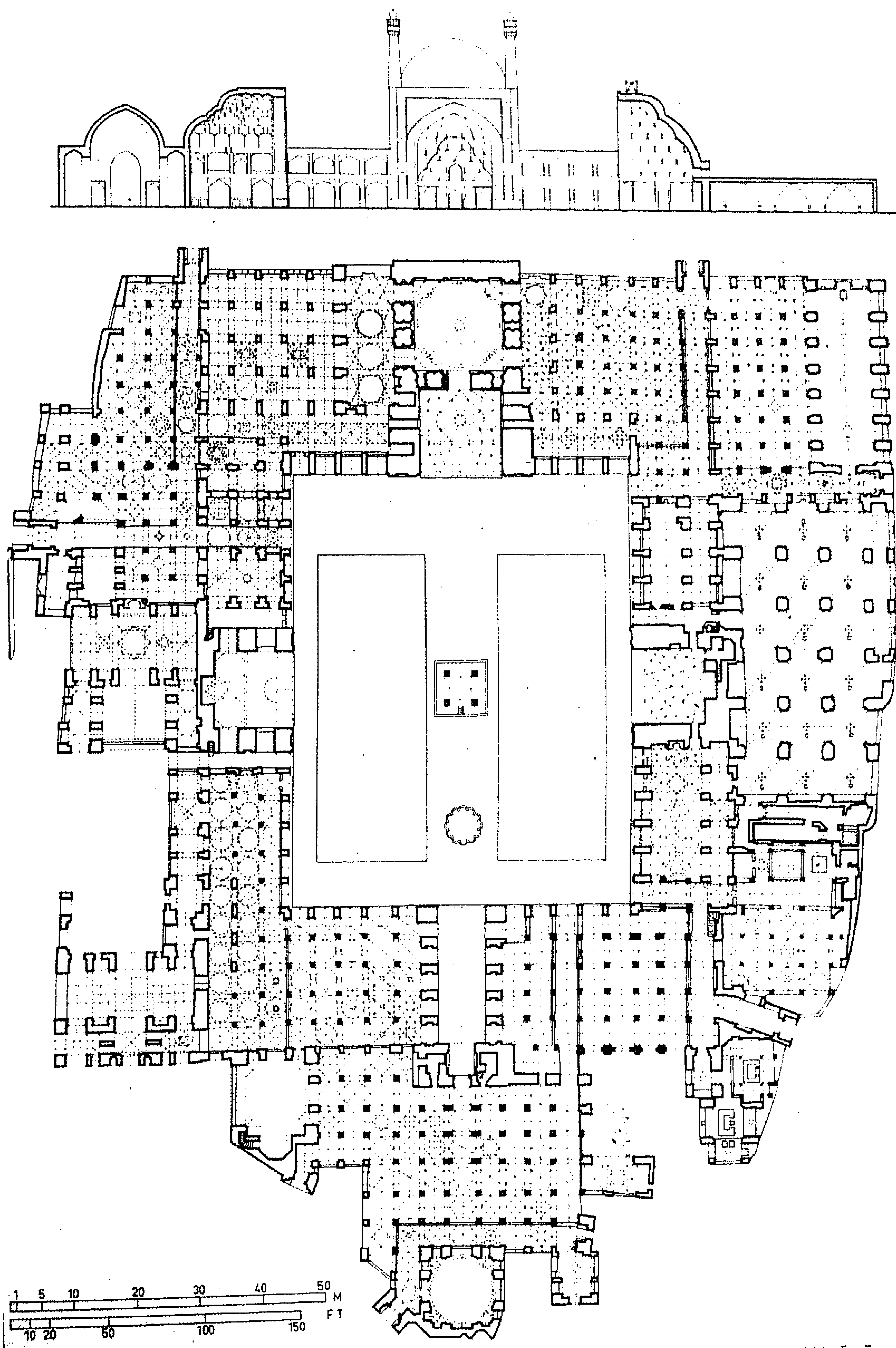
(١٢) إزمان، ادولف: مصر، والحياة المصرية، ص ٣٠٢.

ما استقر عليه المسجد الازهر بالقاهرة بعد توسيعات دامت بضع قرون(٣٢٦هـ / ٦٨٢م - ٩٧٣هـ / ١٣٠٠م) **(انظر لوحة رقم ٤٦)**. ومن الامثلة الاخرى، ما اصبح عليه مسجد الجمعة باصفهان في القرن الثاني عشر للميلاد**(لوحة رقم٤٧)** وغيره من المساجد الكثيرة.

بهذا، اخذ المسجد عبر العصور اشكالاً متنوعة جداً، حسب تطور التقنيات، وفي كل الحالات ظل الصحن هو



لوحة رقم ٤٦
مسطح مسجد الأزهر، القاهرة



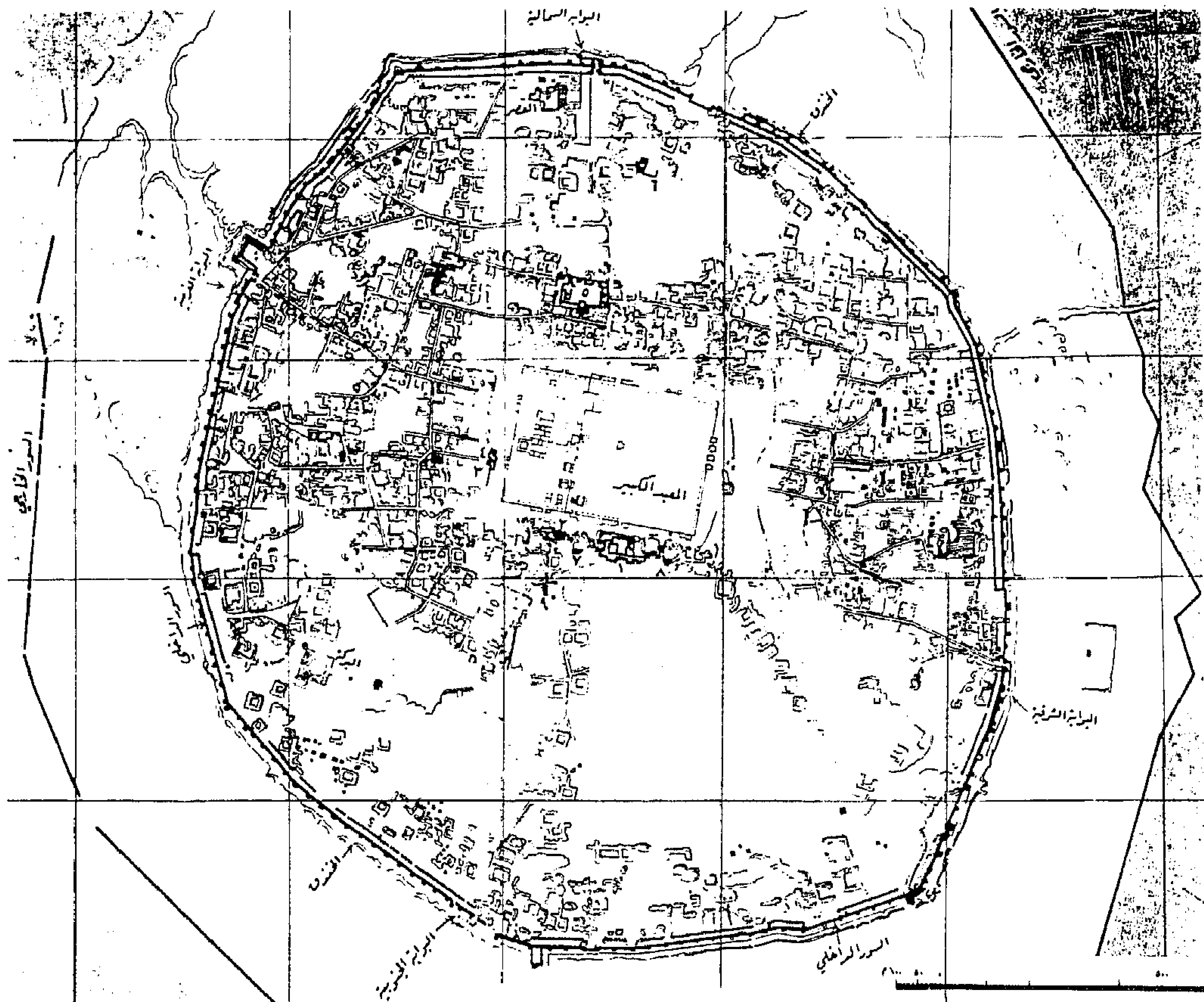
لوحة رقم ٤٧
مسطح مسجد الجمعة،
أصفهان (القرن ٦ هـ/ ١٢م)

الفراغ ذو الشكل الصافي امام اقسام المسجد الاخرى والتي من الممكن أن تأخذ اشكالاً مختلفة ومتنوعة، لكنها تظل محافظة على الطبيعة اللامحورية.

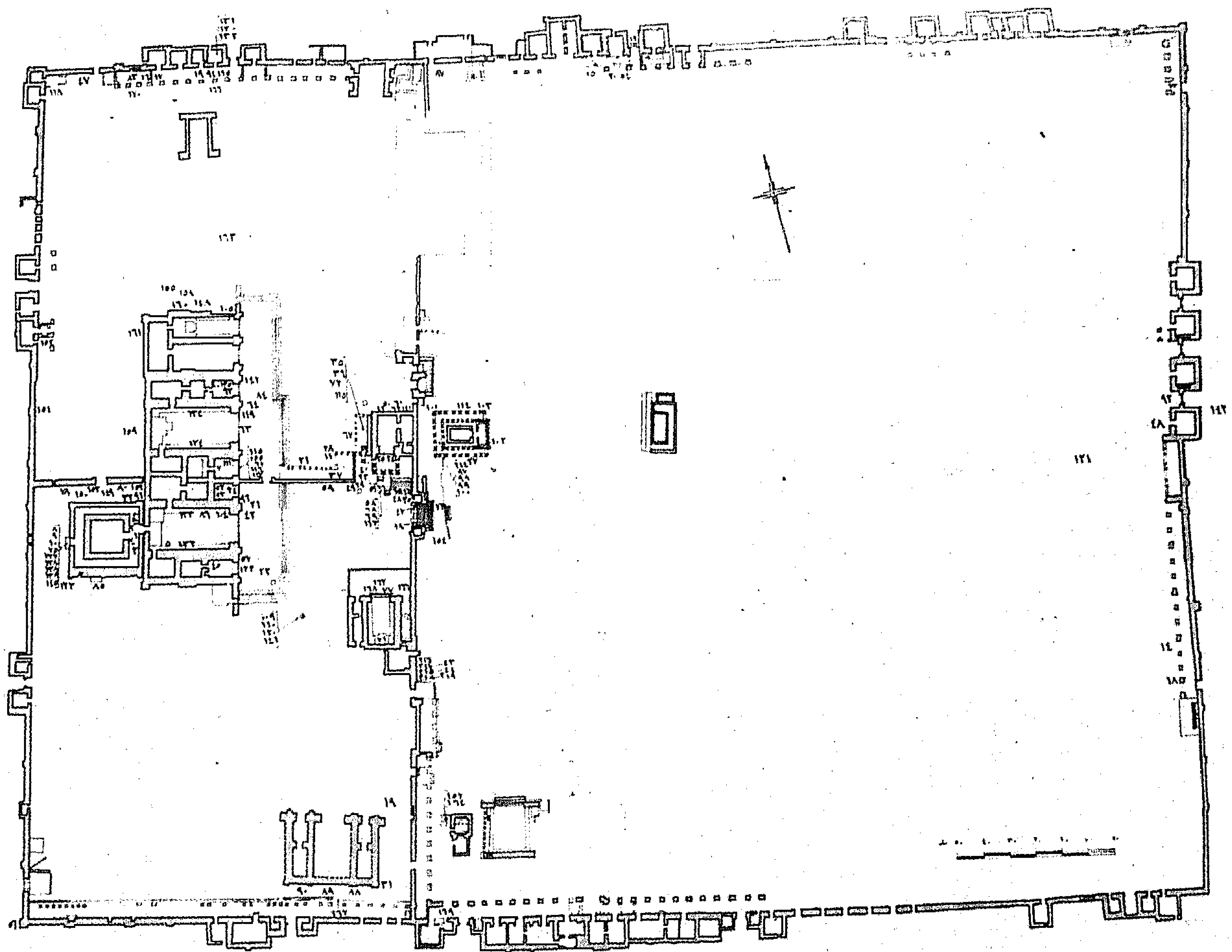
إشارة لبعض المصادر الإرثية من جزيرة العرب

بعد أن تبين لنا أن المباني ذات المصادر، اليونانية والرومانية، يمكن ان تكون مصدراً لمبنى المسجد من ناحية مفرداته لكن لا يمكن أن تكون مصدراً من ناحية بنيته العامة. نرجع سوياً لنتلمس بعض المصادر الإرثية لبنية المسجد، وخاصة النمط ذي القاعة العرضية مع الفناء الكبير، كالمسجد الاموي بدمشق. وهذه المصادر تأتي - حسب اعتقادنا - من بعض انماط العمارة المحلية والشعبية في جزيرة العرب وتخومها، والتي وجدت قبل الاسلام بعدة قرون.

وهذا ما يظهر من خلال الآثار المعمارية المهمة التي اكتشفت في مدينة«الحضْر» في العراق والتي سبق وتحدثنا عنها، حيث إن التنقيب فيها بدأ من عام ١٩٥٥ وما زال مستمراً حتى يومنا هذا. فالمعبد الكبير المقام في وسط المدينة هو اضخم الابنية واجملها(**لوحة رقم ٤٨**). وهو مخصص بالدرجة الاولى للشمس التي كانوا يعتقدون أنها كبير الارباب وأشهرها. وهذا المعبد موجه نحو الشرق، وهو مستطيل الشكل، مقسوم بجدار إلى صحن وحرم. فأما



لوحة رقم ٤٨
مدينة «الحضْر» الاثرية،
العراق



لوحة رقم ٤٩
المعبد الكبير،
مدينة «الحضر» الأثرية

الصحن فهو واسع تحيط به اروقة، ويظن أنه كان مركزاً لمختلف الفعاليات، ويقوم مقام الاكورة في المدن اليونانية والرومانية[١٤].

اشار فؤاد سفر، وهو معدّ كتاب عن آثارات مدينة «الحَضْر»، إلى الشبه القائم في هذا التصميم مع نمط العمارة الاسلامية، حيث يُلاحظ في المعبد الكبير التسطيح، اي الامتداد الافقي، إلى جانب تقسيم المعبد إلى صحن وحرم[١٥] **(لوحة رقم ٤٩)**.

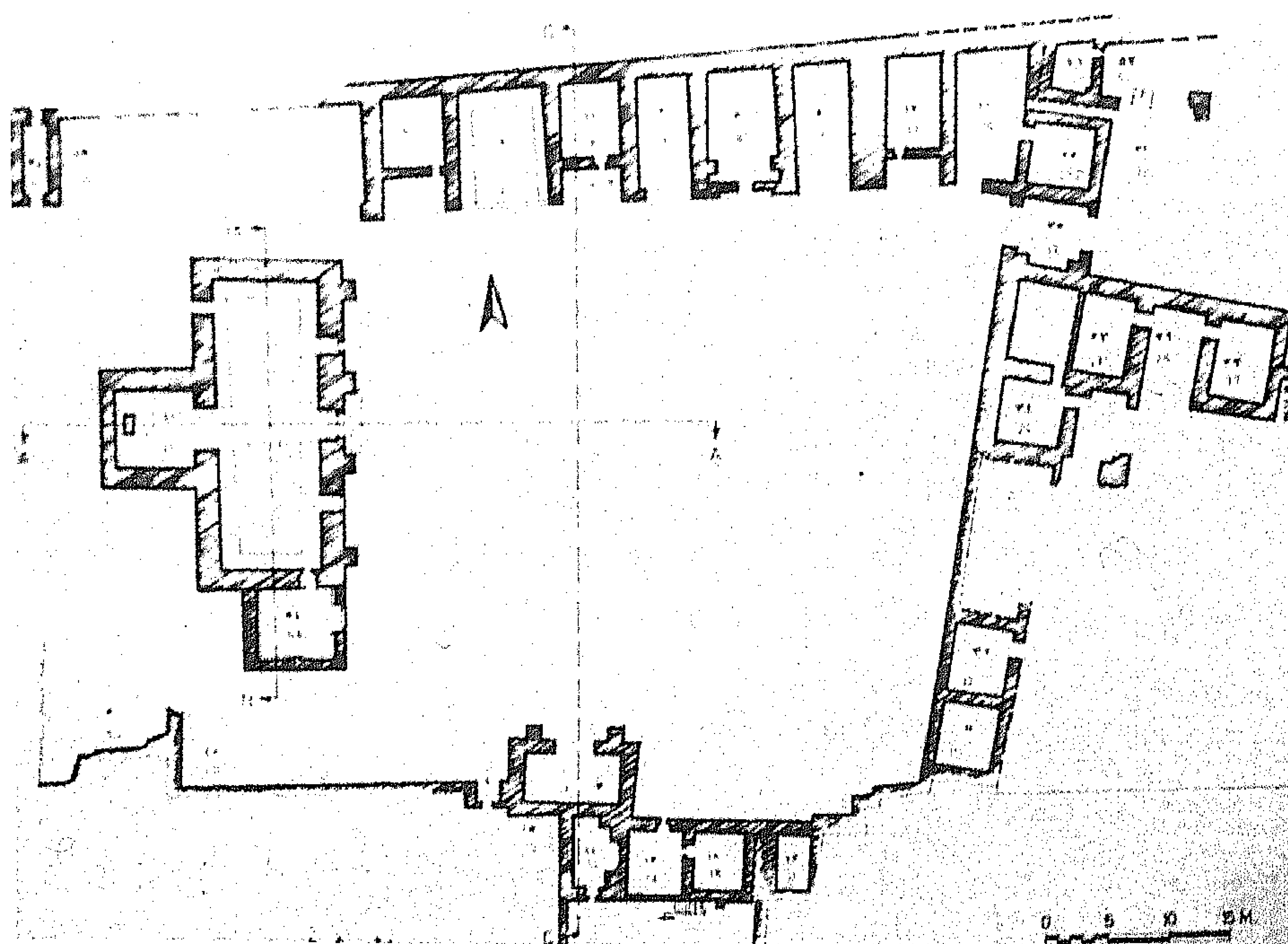
وهذه الاشارة مهمة وخصوصاً بعد الاطلاع على ما يتضمنه هذا الكتاب من معالم أثرية عديدة. لكن لقد تبين لنا - وهذا لم يشر إليه فؤاد سفر ولا غيره - وجود معابد اخرى ذات بنية قوية الشبه ببنية المسجد والذي انتشر عادة في المناطق العربية قبل غيرها.

(١٤) سفر، فؤاد، الحضر، ص ٢٣.

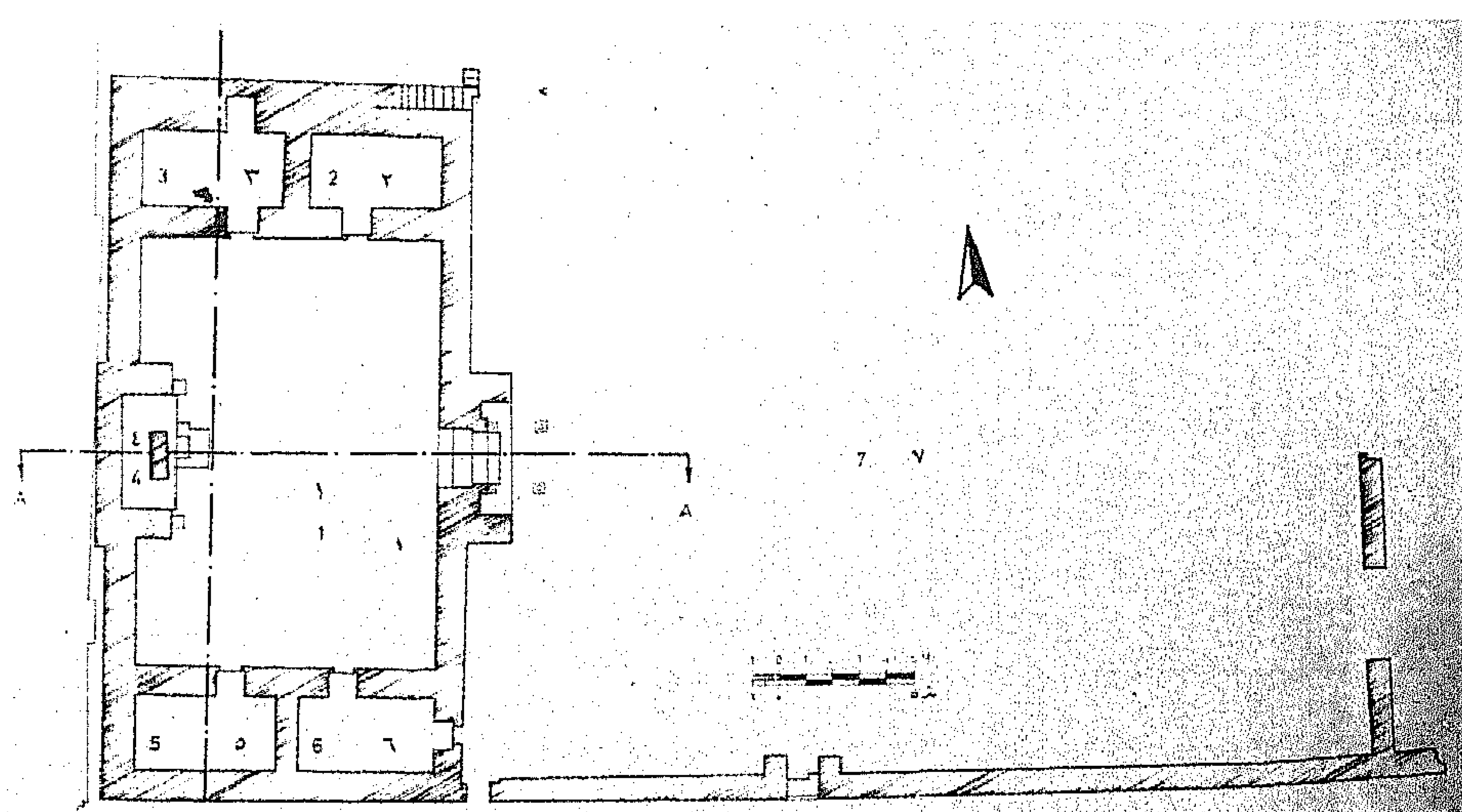
(١٥) نفس المصدر والصفحة.

هذه المعابد كانت موجودة داخل احياء مدينة الحضر، وهي صغيرة ومشيّدة عادة باللّبن، ومتقاربة من حيث التصميم، ويتكون الواحد منها، من مصلى مستطيل الشكل، تتصل به عند منتصف احد ضلعيه الطويل غرفة صغيرة مربعة، كان يعتبرونها خلوة الإله، حيث كان يوضع تمثاله.

ومن خلال استعراضنا لنموذجين منها وهو المعبد الخامس معبد «إشريل»(**لوحة رقم ٥٠**) والمعبد السادس(**لوحة رقم٥١**)، نجد أن لكل واحد منها فناءً كبيراً، يحدده سور او صف من الاواوين كما في معبد«إشريل».



لوحة رقم ٥٠ المعبد الخامس، داخل أحياء مدينة «الحضر» الأثرية

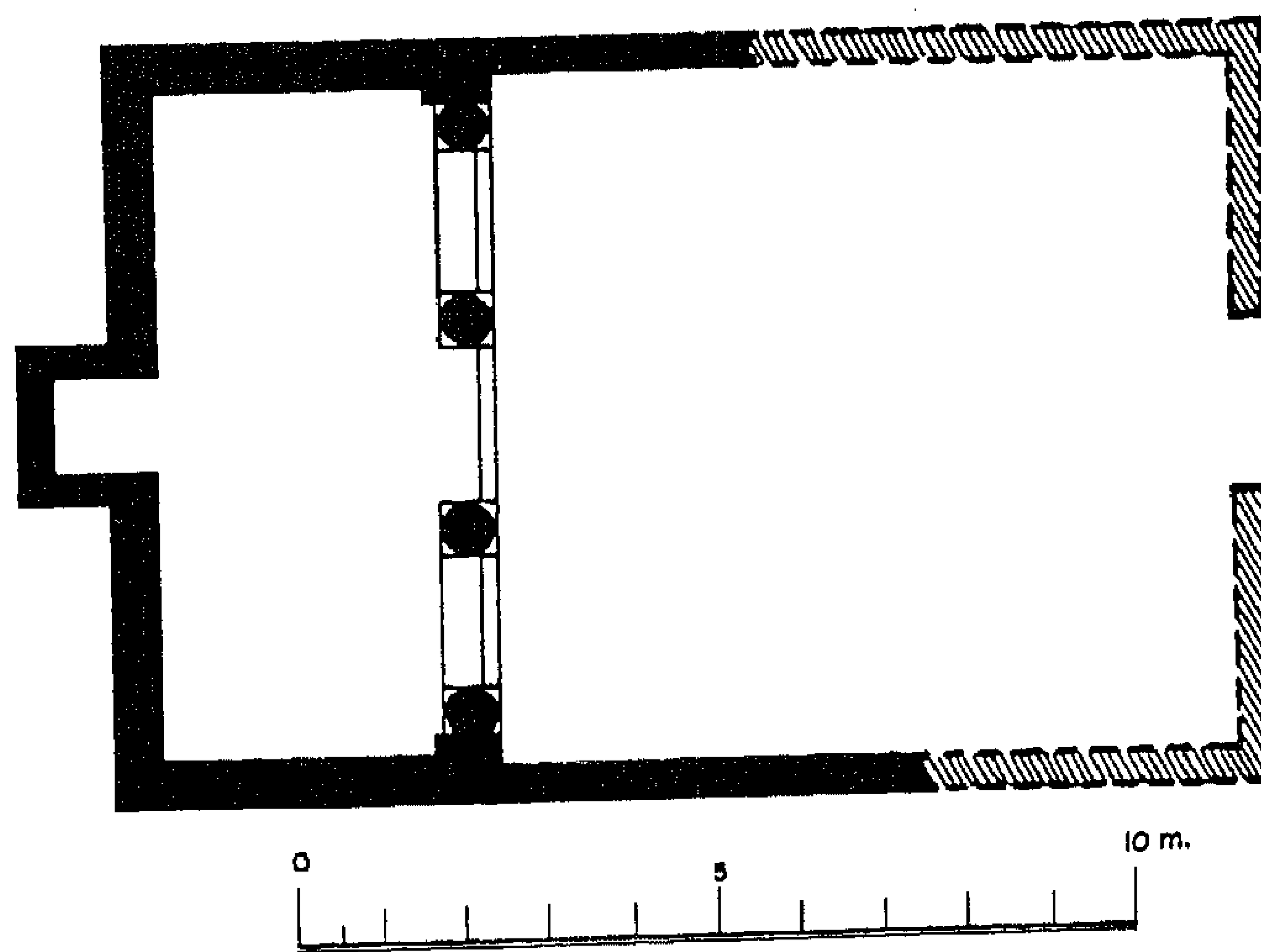


لوحة رقم ٥١ المعبد السادس، داخل أحياء مدينة «الحضر» الأثرية

والجدير بالذكر هنا، أن امتداد المصلى بالعرض في هذين المعبدين اتى كقاعة الصلاة بالمسجد(انظر مثلاً مسطح المسجد الاموي بدمشق)(لوحة رقم ٢٤)، وأتى وجود الفناء كالصحن بالمسجد، والخلوة في المعبد اتت مثل المحراب في وسط الجدار الكبير المواجه للمدخل. بعد هذا نشير هنا إلى أهمية المباني الاثرية، والتي كانت تلبي الحاجات الدينية وغيرها عند الطبقة الشعبية في جزيرة العرب، من أجل البحث عن مصادر العمارة الاسلامية.

لقد لاحظنا أن التخطيط العام لمعبد الشمس الواقع في وسط المدينة شبيه بالبنية العامة للمسجد، إلا أن هذا لا يظهر جلياً لتواجد المعابد المحورية الشكل في داخله، وهي يونانية ورومانية النمط، ومصدرها السلطات الحاكمة التي غالباً ما كانت شمال اوسطية في ذلك الوقت، إلى جانب وجود معبد (خلوة الشمس) وهو مكعب الشكل ويلبي المعتقدات الاصيلة، الا انه يقع في المؤخرة، خلف هذه المعابد الاولى.

اما المعابد التي كانت منتشرة بين الاحياء الشعبية، فتصميمها صريح حيث لم يكن بها محور رئيسي، ويتمتع تقسيمها بوضوح، كنمط تقسيم المسجد ذي الصحن والمصلى. ومن الاشارات المهمة لهذا الطرح، وجود تشابه كبير في مسجد قصر مقاتل بن عبد الرحمن الاموي، والذي يقع قرب اوغادير، مع هذه المعابد الشعبية، وحتى فيما يتعلق بالمحراب حيث اتى مربع الشكل(لوح رقم ٥٢) كالخلوة في المعبد، وهذا المحراب نفذ بهذا المسجد بعد سنوات قليلة من وضع اول محراب بالاسلام والذي كان في مسجد المدينة(١٦)



لوحة رقم ٥٢
محراب مربّع،
مسجد قصر مقاتل بن عبد الرحمن الأموي،
قرب أوغادير، العراق، (١٤٦ هـ / ٦٤٢م)

(١٦) CRESWELL, P. 222.

الفصل الثالث

التشكيل المعماري المتغير مع الحفاظ على الايحاء الواحد

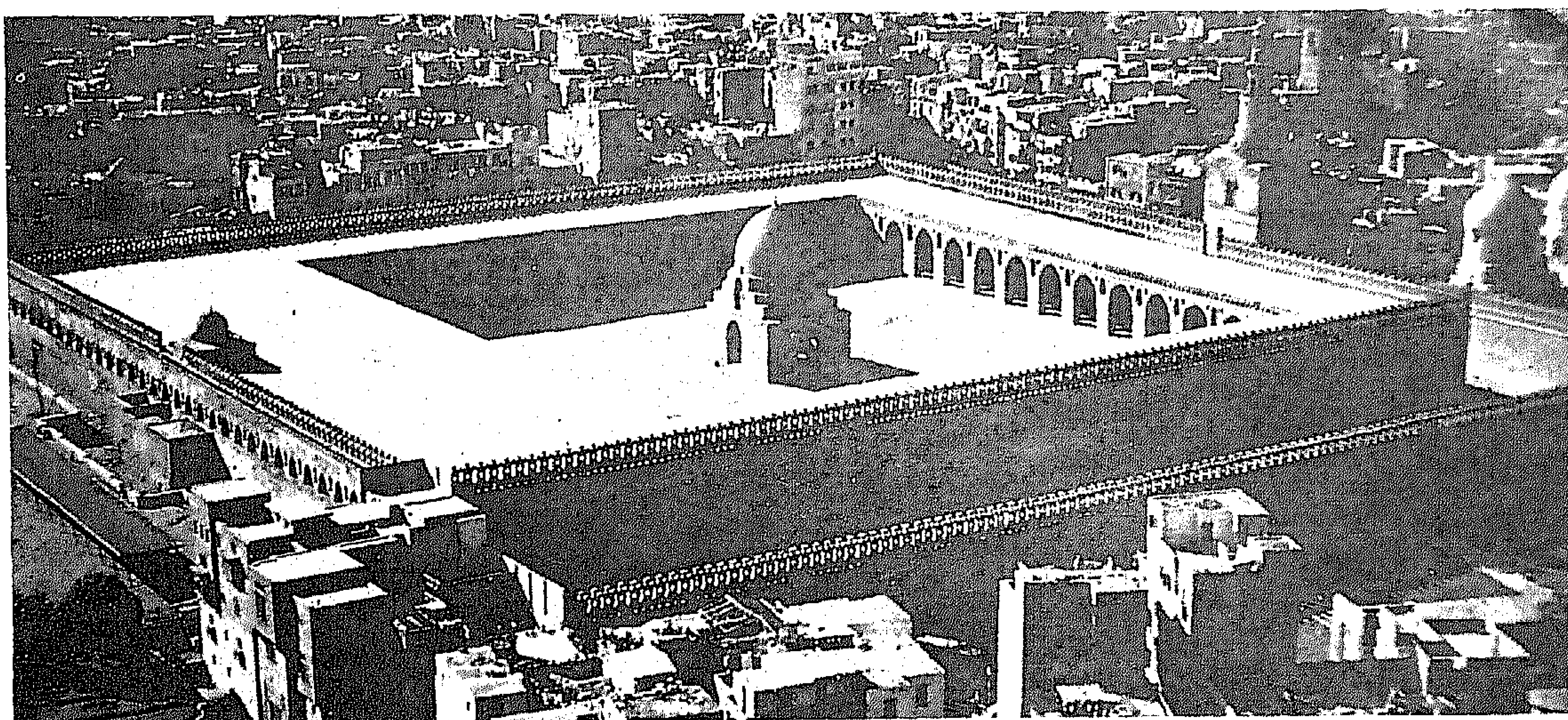
اعطى الاعتقاد الاسلامي العمارة، مرونة وقابلية للتطور المستمر وعدم الثبات على تشكيل واحد لها، إلا أن هذا كان يحدث، ضمن الحفاظ على الرسالة المطلوب تحقيقها والتي مصدرها ـ كما سبق وأشرنا ـ الاجواء الناتجة عن الطواف حول الكعبة بالدرجة الاولى، إلى جانب مؤثرات المعتقد الاسلامي الذي مبدؤه التوحيد والتجريد.

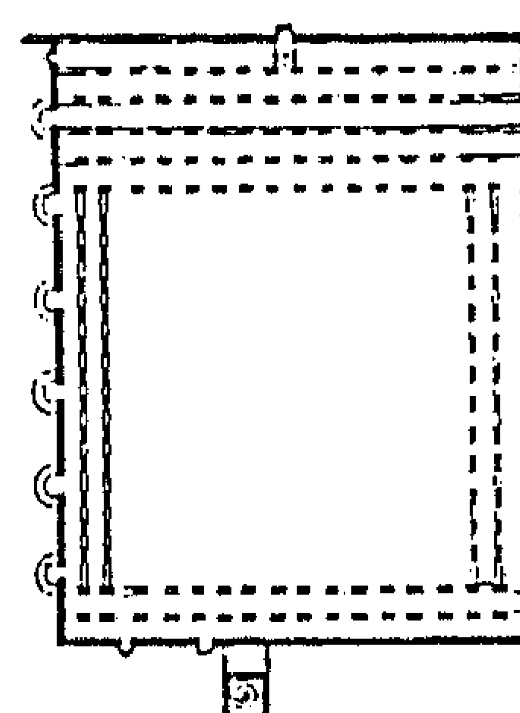
لذا فقد عرفت العصور الاسلامية المساجد الممتدة افقياً، منها العربية النمط والمتميزة بتواتر اعمدتها بكثرة، وهي التي ظهرت منذ العصور الاولى واستمرت في الوجود بقوة إلى جانب الانماط الاخرى، كمسجد المتوكل بسامراء ومسجد قرطبة. وهناك نمط العمارة الممتدة ايضاً، ذات الصحن الملحق باربع إيوانات، وذات القبة فوق المحراب، كالتي بنيت في الشرق الفارسي والتركستاني كمسجد اصفهان الكبير. ثم ظهر في المدن المقتظة سكانياً نوع آخر من المساجد ذي الاربع إيوانات، يتلاءم وضيق مساحات الارض، يتألف من عدة طبقات، كما هو حاصل في القاهرة في عصر المماليك خاصة، مثل مصلى ومدرسة السلطان حسن. وانسحب هذا النوع على كل انواع الابنية فيما بعد في هذه المنطقة، فكانت الطوابق تلبي وظائف المدرسة من صفوف للتدريس منفردة، وقسم لشيوخ المدرسين، وقسم منامة للطلاب، ومكتبة وملحقات اخرى.

إلى جانب هذا النوع من الابنية نجد في القاهرة نفسها وعلى بعد كيلو مترات من مسجد ومدرسة السلطان حسن، مبنى يمتد افقياً بوقار على الارض الواسعة، وهو مسجد احمد بن طولون، وقد شيد قبل اربعة قرون من تاريخ تشييد مسجد السلطان حسن(**لوحة رقم ٥٣ و ٥٤**).

امام هذين النمطين من العمارة الاسلامية المختلفة جداً بالتشكيل المعماري، نجد أن الايحاءات التي يعطيها كل من المبنيين للإنسان عند تواجده في كل مرة في صحن كل منهما هي واحدة. فهناك الشفافية المتناهية للمحيط، وهناك نشعر بخفة البناء، على الرغم من اتساعه في مسجد احمد بن طولون وارتفاعه في مسجد السلطان حسن. كل هذا ينعكس علينا شعوراً بالطرب في كلا المبنيين.

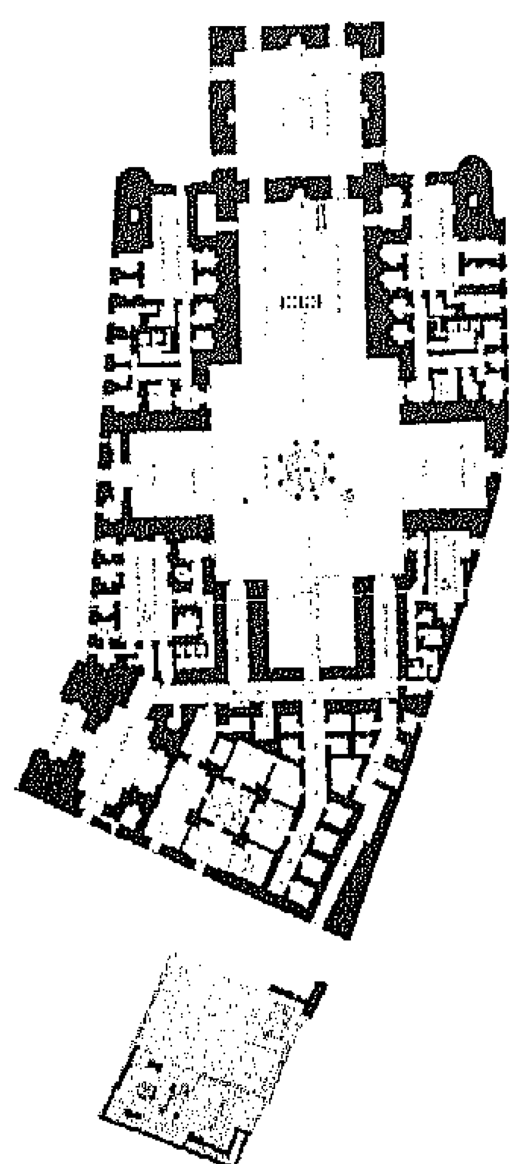
يأتي مصدر هذا الايحاء في المسجد الاول وبالدرجة الاولى من اتساع الصحن افقياً، ويأتي من شفافية المحيط الملتف حول الصحن، المؤلف من الاروقة المنتشرة في الجهات الاربع. اما في المسجد الثاني فإن مصدر الايحاء يبدأ من فراغ الصحن الوسطي ليمتد داخل الإيوانات الاربعة فيشكل فيها حناءات واسعة، وتنسحب هنا الفر اغات في الاعلى، لتجتمع فوق الصحن الوسطي ثم تتلاشى في الاعالي، فتبدو الإيوانات الاربع في هذا النوع من المساجد وكأنها كتل هوائية كبيرة، اتت لتخفف من ثقل المبنى المرتفع اصلاً. هنا نشهد تطوراً ملحوظاً بعمارة المسجد، وتظهر بقدرة المسلمين على امتلاك المادة المعمارية، ومن ثم تطويعها لخدمة اهدافهم المنشودة مهما كانت التحديات والتي تبرز هنا بضيق المكان وارتفاع المبنى.

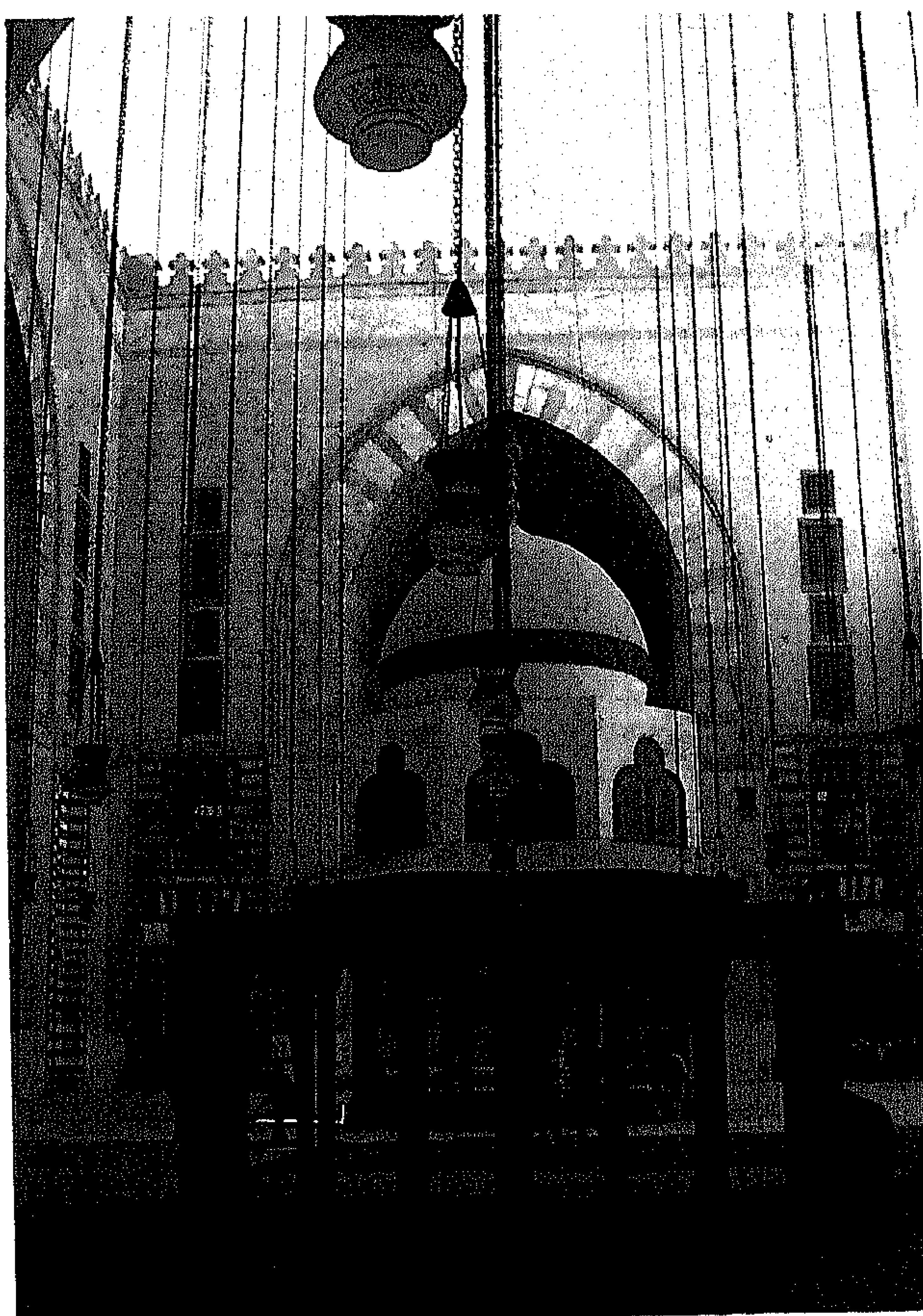




لوحة رقم ٥٣
مسجد أحمد بن طولون،
القاهرة (٢٦٦ هـ / ٨٧٩م)

لوحة رقم ٥٤
مدرسة ومصلّى السلطان حسن،
القاهرة (٧٥٧ هـ / ١٣٢٦ م)

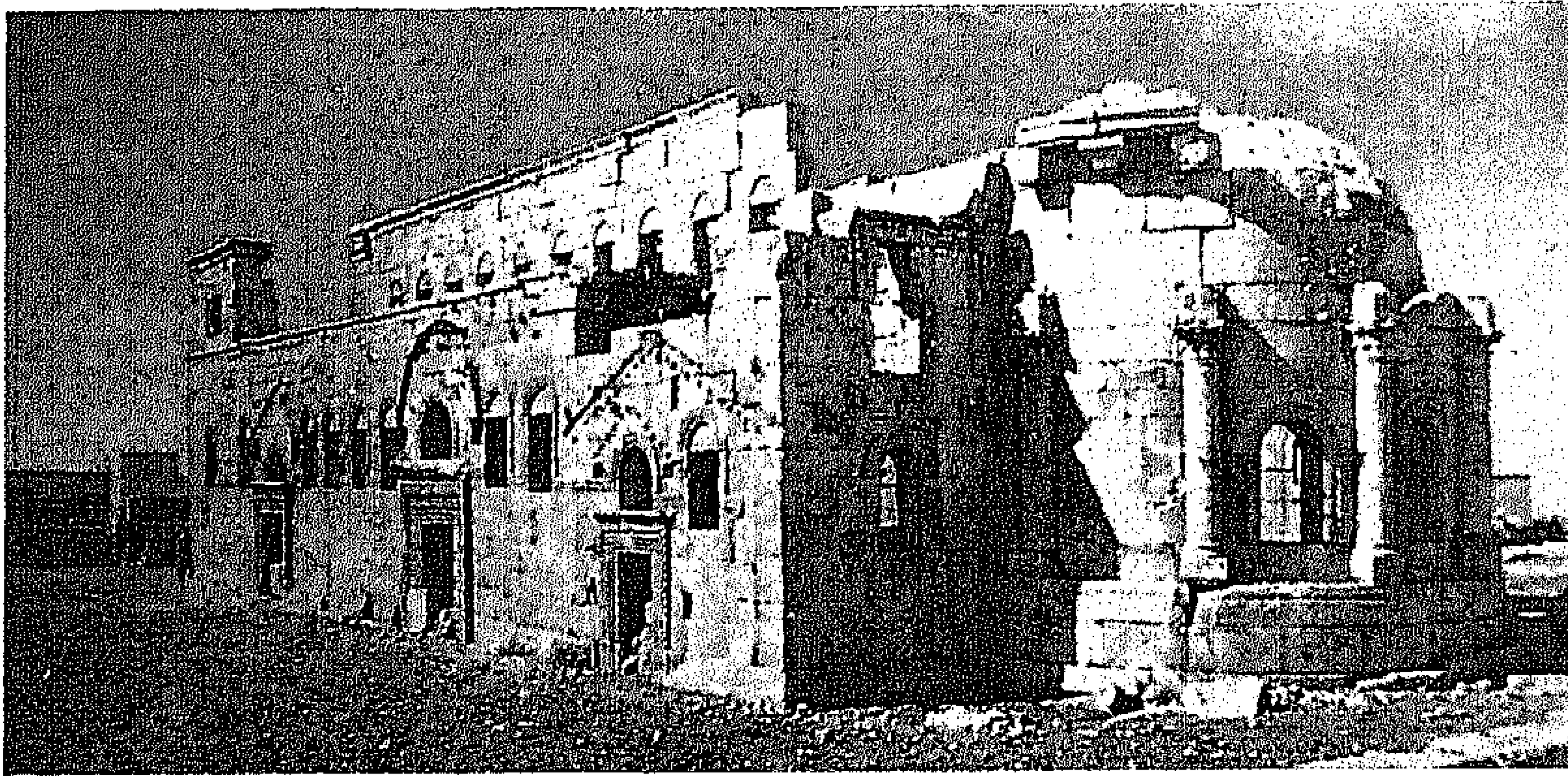




وعندما فتح المسلمون القسطنطينية سنة(٨٥٨ هـ / ١٤٥٣م) دهشوا لرؤيتهم كنيسة ايا صوفية، والتي كانت تعد في ذلك الوقت من عجائب الزمان في ضخامة قبتها، وتقنية بنائها، وقد تطور هذا النوع من البناء تطوراً كبيراً بعد عدة قرون على تاسيسه في عهد جوستنيان(القرن ٦م) فكانت تزيّن هذه الكنيسة الفنون البيزنطية من فسيفساء ورسومات، والتزيين على زجاج الفتحات بالالوان الجميلة والتشكيل المُنَسَّق. ونشير هنا، أنه بعد ميول جوستنيان نحو معتقدات الشرق السوري على حساب الغرب الروماني، كما سبق وأشرنا في اوائل البحث، انتقلت الفنون الخاصة لهذه المناطق لتملأ قدر الامكان الفراغ الناتج عن تفريغ العاصمة البيزنطية من كل اثر روماني. فكانت مرحلة التطعيم الذي احدثه الاثر الشرقي في الحضارة الرومانية الاصل، مما شكل منحاً تاريخياً لمستقبل فنون الامبراطورية، والتي سميت بفنون بيزنطية، بشخصيتها المميزة والتي تحققت لعدة قرون.

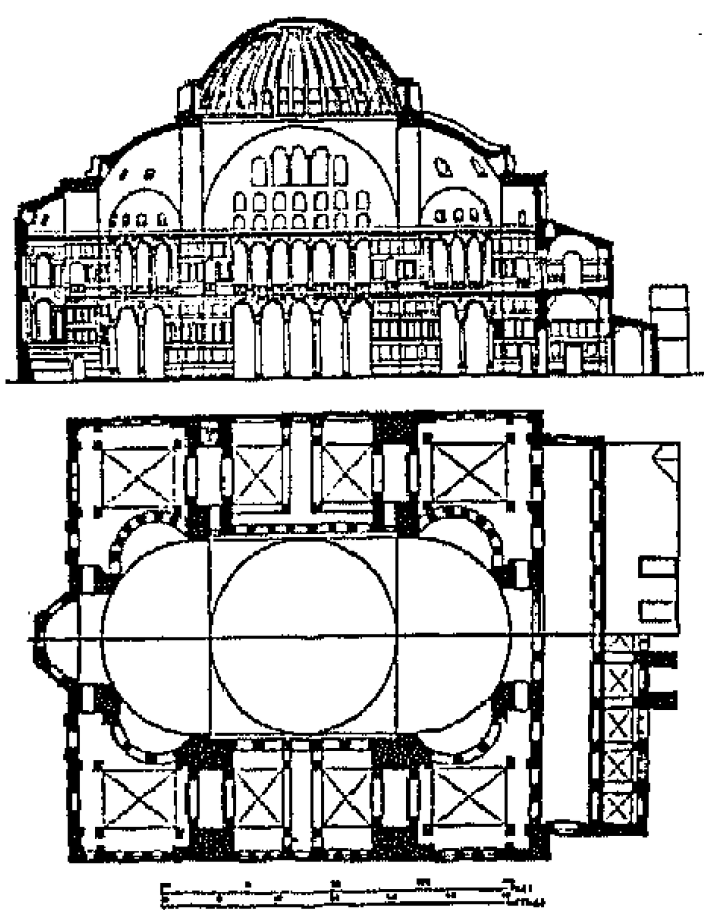
باعتقادنا أن ما يكمن وراء انفتاح المسلمين على الفنون البيزنطية أكثر من الفنون الرومانية، هو هذه العلاقة الفنية الوثيقة التي تربط بيزنطة ببلاد الشام وبلاد الرافدين قبل ظهور الاسلام.

وهنا نستطيع أن نقول، إن العمارة ذات القبة الوسطية التي ابْتَنْتها القسطنطينية مكان البازيليك، هي عملية تحوّل من مركز الاهتمام الذي كان على الارض في مذبح البازيليك ليصبح فوق المصلين مباشرة، وكأن الحنية الواقعة في البازيليك خلف المذبح وعليها الرسوم، قد ارتفعت عن الارض إلى أعلى لتصبح في وسط الكنيسة، وبذلك تحولت الحنية التي كانت متلاصقة ومتقاطعة مع الارض (أي تقاطع المطلق بالنسبي) إلى قبة كبيرة لترمز إلى سماء الكون، وعليها ما يعتقدون أنه صورة المسيح مرسوماً ومتلاصقاً بها حتى الذوبان (أي ابتعاد المطلق عن النسبي). ويحدث كل ذلك فوق المصلين مباشرة دون أي وسيط بينهم(**لوحة رقم ٥٥**).

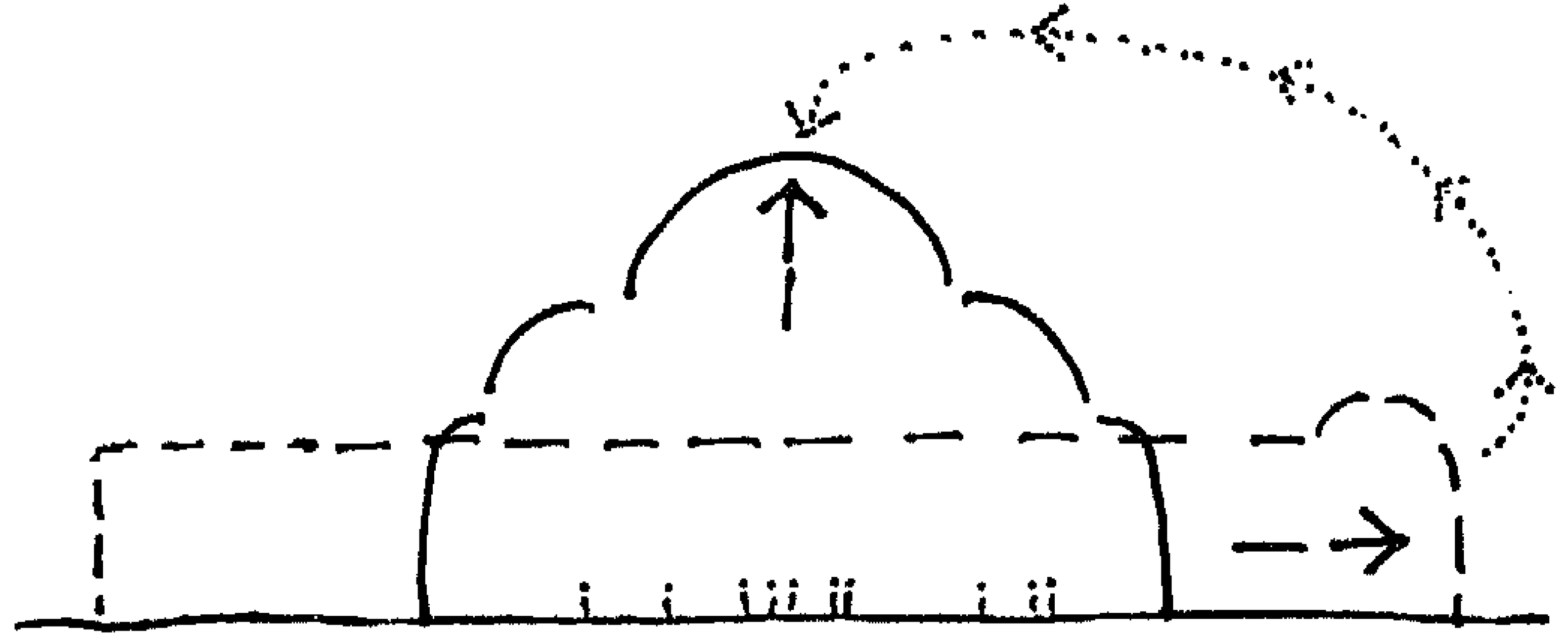


أ

لوحة رقم ٥٥
أ - بازيليك قابوزة، سوريا (القرن ٦م)
ب - كنيسة آيا صوفيا، قسطنطينية
ج - رسم بياني يوضح تحوّل مركز الاهتمام من آخر القاعة (كما في الكنيسة الطولية) إلى الأعلى كما أصبح في الكنيسة ذات القبة الوسطيّة.



ب



ج

وعندما فتح المسلمون القسطنطينية في القرن الخامس عشر، احلوا مكان هذه الرسومات والتماثيل، فناً مختلفاً تماماً، مع تدريج الزخرفة نحو وسط القبة، حتى تتلاشى كلياً مع النور الاتي احياناً من فتحة دائرية صغيرة. وفي حال عدم وجود مثل هذه الفتحة كما في ايا صوفية، تتلاشى الزخرفة فيحل مكانها الآية ٣٥ من سورة النور:﴿**الله نورُ السموات والارضِ، مَثَلُ نورِه كمشكاةٍ فيها مصباح..**﴾(١).

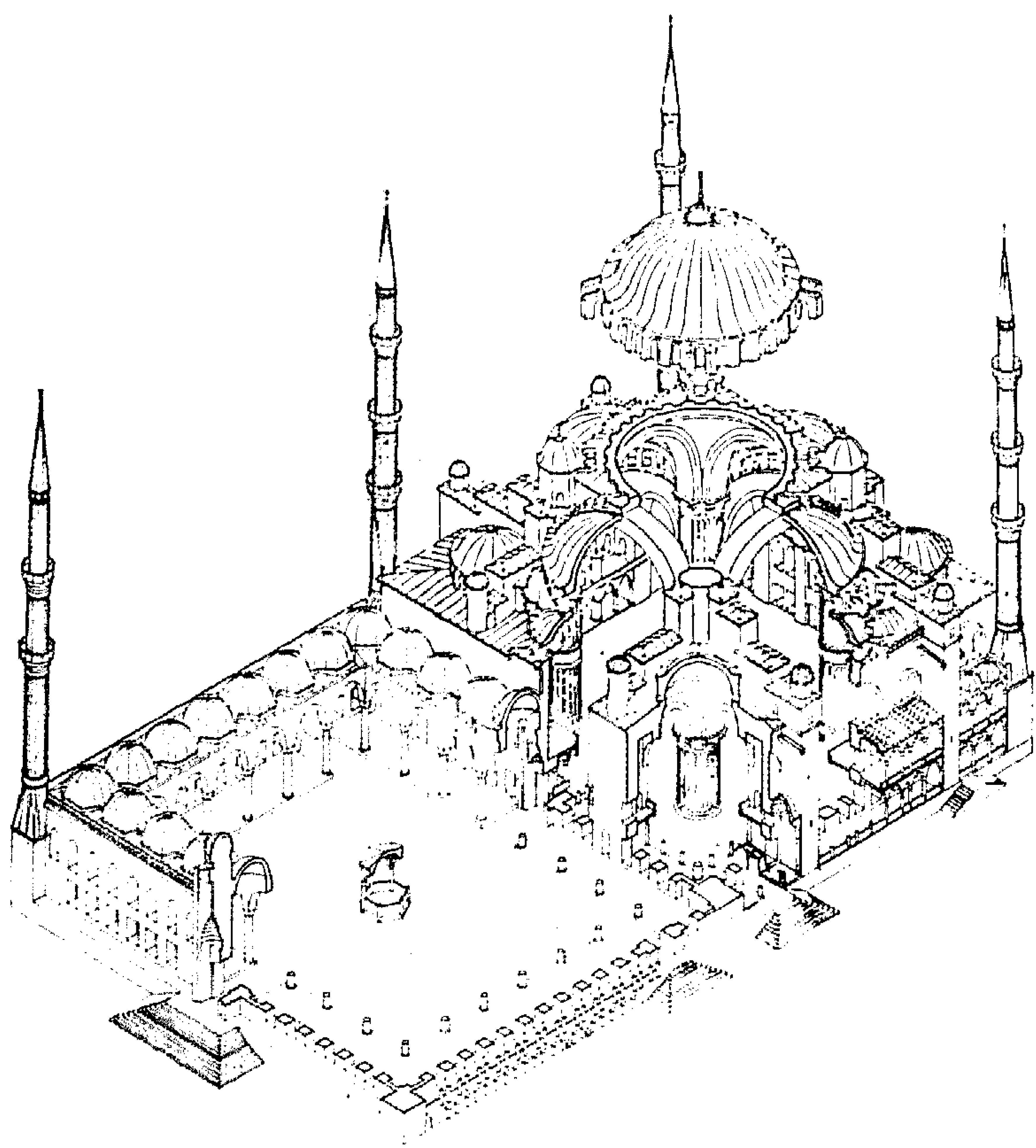
وأضيف إلى مبنى كنيسة ايا صوفية، المآذن المشوقة والمسحوبة إلى اعلى. وقد ورد هذا التصميم لاول مرة بتاريخ المآذن. ذلك لأن تلك المآذن اصبحت تقوم بدور جديد، ومنه تحويل أجواء المبنى الموحية بالتشبث بالارض، إلى أجواء توحي بالخفة، وذلك انسجاماً مع الاتجاه العام والمعهود في مساجد العالم الاسلامي. فعملت هذه المآذن المحيطة بزوايا المبنى الاربعة، من الناحية الجمالية، على توليد الشعور للناظر برفع المبنى قليلاً عن الارض، وكأننا نرفع غطاء الطاولة من زواياه الاربع(**لوحة رقم ٥٦**).

كما اضيف للمبنى قسم جديد وهو الصحن، الذي ومع تطور هذا الفن العثماني عبر نماذج المساجد المعمارية الممتدة عبر العصور، اخذ يحتل مكانة مهمة، عنينا بها المكانة الاسلامية. وبرزت التعديلات المعمارية التفصيلية الجديدة في كل مكان. وبذلك كله تحوّل الفن المعماري هذا، من فن بيزنطي إلى فن إسلامي خالص.(**لوحة رقم ٥٧**).

لوحة رقم ٥٦
جامع آيا صوفيا،
أستنبول
(٨٥٧ هـ / ١٤٥٣م)

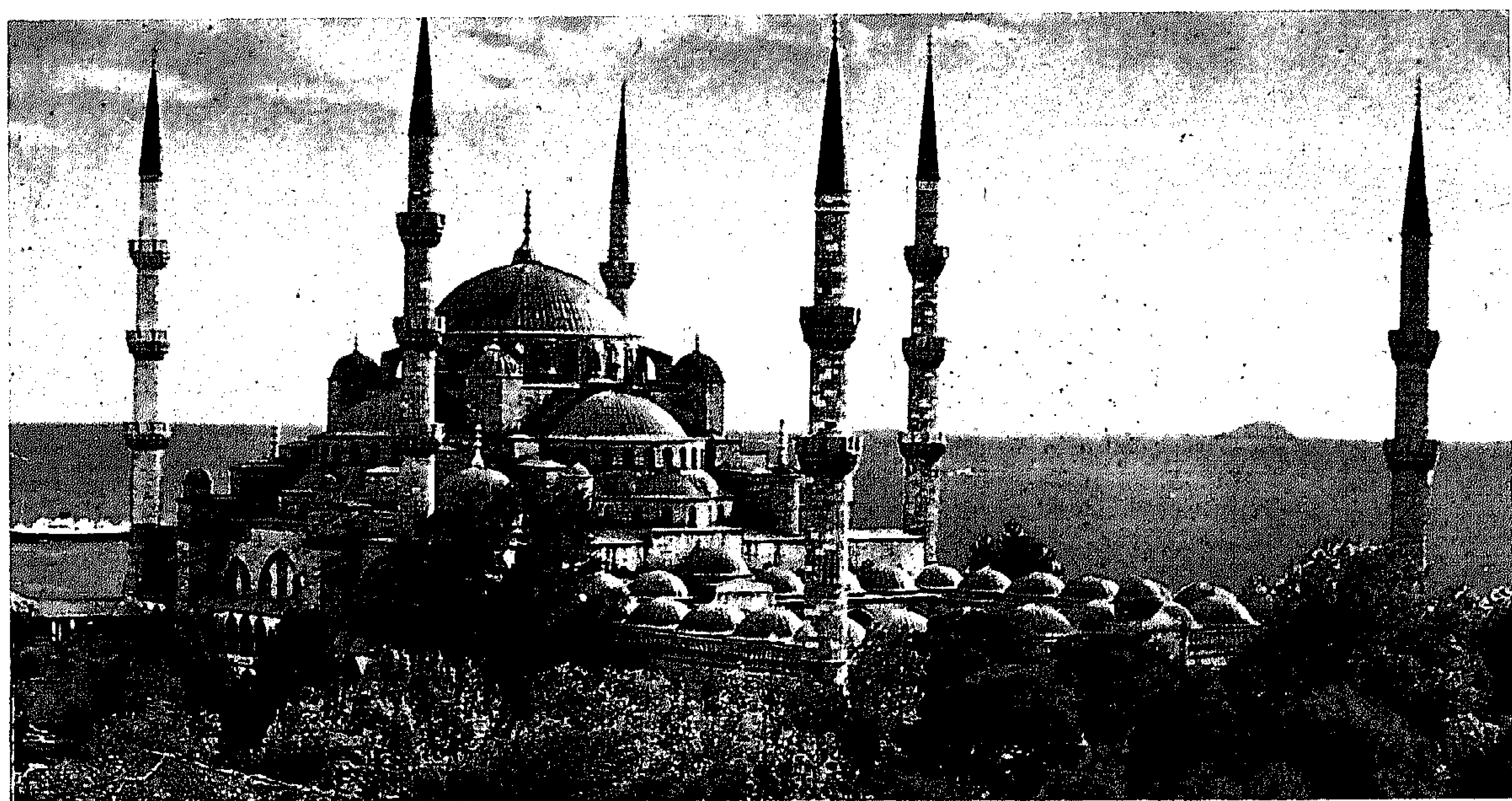


(١) سورة النور: الآية ٣٥.



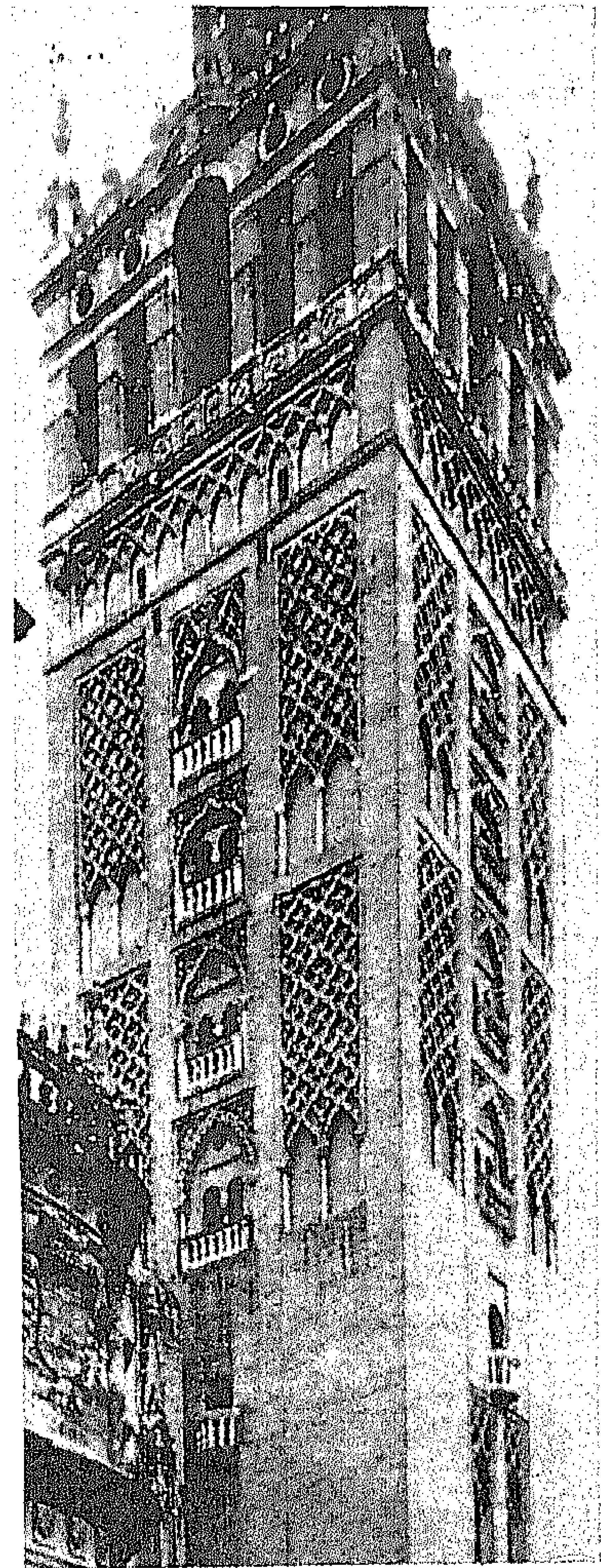
لوحة رقم ٥٧
جامع الأزرق (السلطان أحمد)،
أستنبول
(١٠٢٦هـ/ ١٦١٦م)

أ

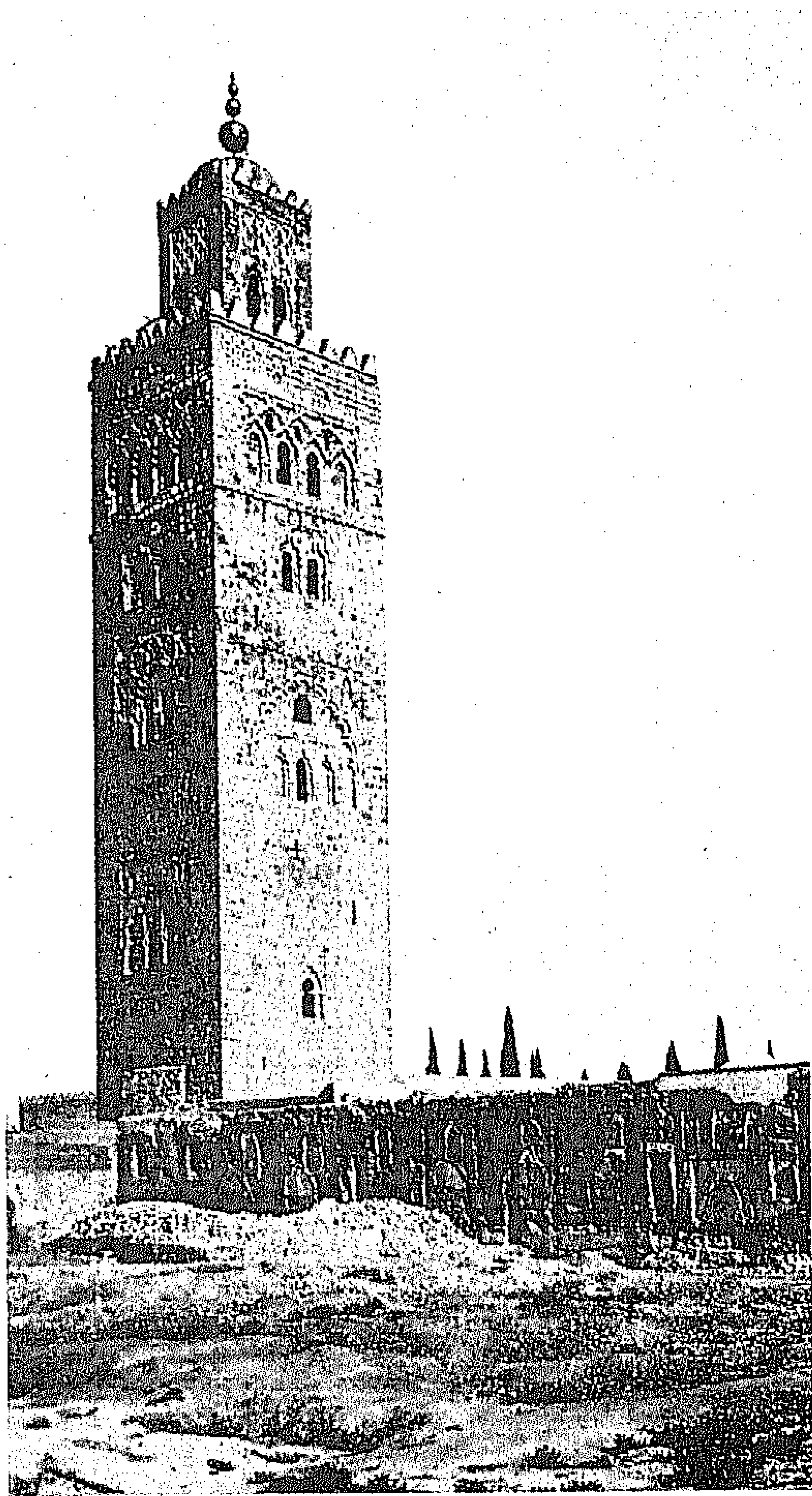


ب

اما المفردات المعمارية التفصيلية ودورها في البحث الدائم، فقد رافقت تنوعات البنية العامة للعمارة الاسلامية في كل مرة، والتي تطال التنظيم الفراغي، عناصر معمارية وتفاصيل مبتكرة، ساهمت إلى جانبي البنية العامة في ايجاد الحل المناسب من أجل تأمين الوظائف المطلوبة، والحفاظ على جماليات وروح العمارة الاسلامية. نذكر منها المآذن، وهي التي اخذت في كل مرة شكلاً ونقوشاً خاصة. ولا ننسى ما آلت اليه المآذن المملوكية من غنى بالشكل والتفاصيل الزخرفية، وكذلك مآذن منطقة المغرب والاندلس، نذكر منها المئذنة المعروفة تحت اسم لاجيرالدا في إشبيليا، ومئذنة جامع قتيبة بالمغرب(لوحة رقم ٥٨ و ٥٩).



لوحة رقم ٥٨
مائذنة الجامع الكبير (لاجيرالدا)
إشبيليه (سفيل)،
الأندلس
(٦هـ/ ١٢م)



لوحة رقم ٥٩
مائذنة جامع قتيبة،
المغرب
(القرن ٦هـ / ١٢م)

كما نذكر من هذه العناصر، القباب وتنوعها بالشكل والزخرفة وطريقة معالجة سطوحها، كذلك فإن فن الزخرفة مع النقوش والتخطيط العربي، لعبا دوراً هاماً وفريداً من نوعه، لم يشهد له التاريخ مثيلاً.

بعد عدة قرون من ظهور الاسلام، اصبح فن الزخرفة مع التشكيل المعماري للفراغات، يشكل وحدة لا تتجزأ، وهي بحد ذاتها ظاهرة فريدة في تاريخ العمارة، حتى لنستطيع أن نقول بأنهما شكلا معاً بعد هذه الفترة فن العمارة الاسلامية. وهذا ما شهده القرن ٨ هـ في الاندلس، من خلال قصر الحمراء، بحيث نجد فيه أن فن المقرنصات اصبح لا يجاريه فن في عطائه الرائع وفي مدى تداخله العميق بجسم المساحات المملوءة من اقواس وقباب وغيرها حتى ليخيل إلينا كما قال بوركار، بأنه يشكل حنايا ومشكاوات تتكرر كخلايا العسل العنقودية، تبعاً لإشعاعات محاورها(٢). كما يشكل بتجويفاته الإيقاعية صلة تعشيقه بين مادة البناء وبين الفراغ المتناهي.

نظراً لتداخل هذا الموضوع في صلب جماليات العمارة الاسلامية، فإننا نتوقف عند هذا الحد، على أن نتناوله بالتفصيل في البابين الاخيرين من البحث. لكن لا يسعنا هنا ايضاً إلا أن نسجل الاعجاب والاكبار لهذه القدرة التي تمتع بها المسلمون وعلى امتداد عصور عدة، في امتلاك المادة وتطويعها وتطويرها حسب إرادتهم وخيالهم الخصب، في كل مرة يواجهون فيها تحديات عصرية جديدة وصعبة على امتداد مراحل تاريخهم الطويل.

وفي كلمة سريعة عن اثر عمارة المسجد على كل انواع الابنية في العمارة الاسلامية، ننهي بها هذا الفصل مذكرين بأن المسجد الاول في الاسلام(مسجد المدينة) كان ايضاً بيت النبيﷺ وبعض ازواجه، إلى جانب كونه مركزاً اجتماعياً ومكان راحة للمهاجرين، فاصبح بكل هذه الادوار سُنَّةً اقتدى بها المسلمون لبناء كل انواع ابنيتهم الدينية منها والمدنية، كدور العمارة والمدارس والخانات والقصور والمستشفيات والبيوت الشعبية والزوايا وغيرها.

وهذا ما يؤيد قول لوسيان غولفن(LUCIEN GOLVIN)«بأنه في مجتمع مترابط روحياً وبحرارة، نتلمس الدور الذي لعبه المسجد كمركز حيوي للمدينة في قلب وعقل المجتمع المدني»(٣).

اما فيما يتعلق بالدور الاجتماعي للمسجد، فنستشهد بما ذكره ابن جبير(٦١٤هـ/ ١٢١٧م) عن مسجد بني امية في دمشق حيث يقول:«ومنظر هذا الصحن من اجمل المناظر واحسنها، وفيه مجتمع اهل البلد، وهو متفرجهم ومتنزههم كل عشية، تراهم فيه ذاهبين وراجعين من شرق إلى غرب، من باب جَيْرُون إلى باب البريد، فمنهم من يتحدث مع صاحبه، ومنهم من يقرأ، لا يزالون على هذه الحالة من ذهاب ورجوع إلى انقضاء صلاة العشاء، وفي الآخرة ينصرفون. ولبعضهم بالغداة مثل ذلك، وأكثر الاحتفال إنما هو بالعشي»(٤).

إذن فقد كان للمسجد هذا الدور الريادي الكبير والمؤثر على كل انواع العمارة الاسلامية(٥)، فباحتلاله قلب المدينة، بدا صحنه هو الساحة الوسطية الجامعة للناس. بذلك اتخذت ساحة المدينة(اي صحن الجامع الكبير) معاني جديدة تمحورت فيها كل مفاهيم الدعوة الاسلامية، واصبحت مركزاً إشعاعياً لكل انحاء المدينة. وكذلك كانت حال صحون المساجد الصغيرة التي اصبحت ساحات الفروع بالمدينة، وبالتالي سرعان ما انتشرت الصحون داخل كل

(٣) BURCKHARD, TITUS, p. 73.

(٣) GOLVIN, LUCIEN: ESSAIS SUR L ARCHITECTURE RELIGIEUSE MUSULMANE, ED. KLINCKSIECK, PARIS 1970, p. 15

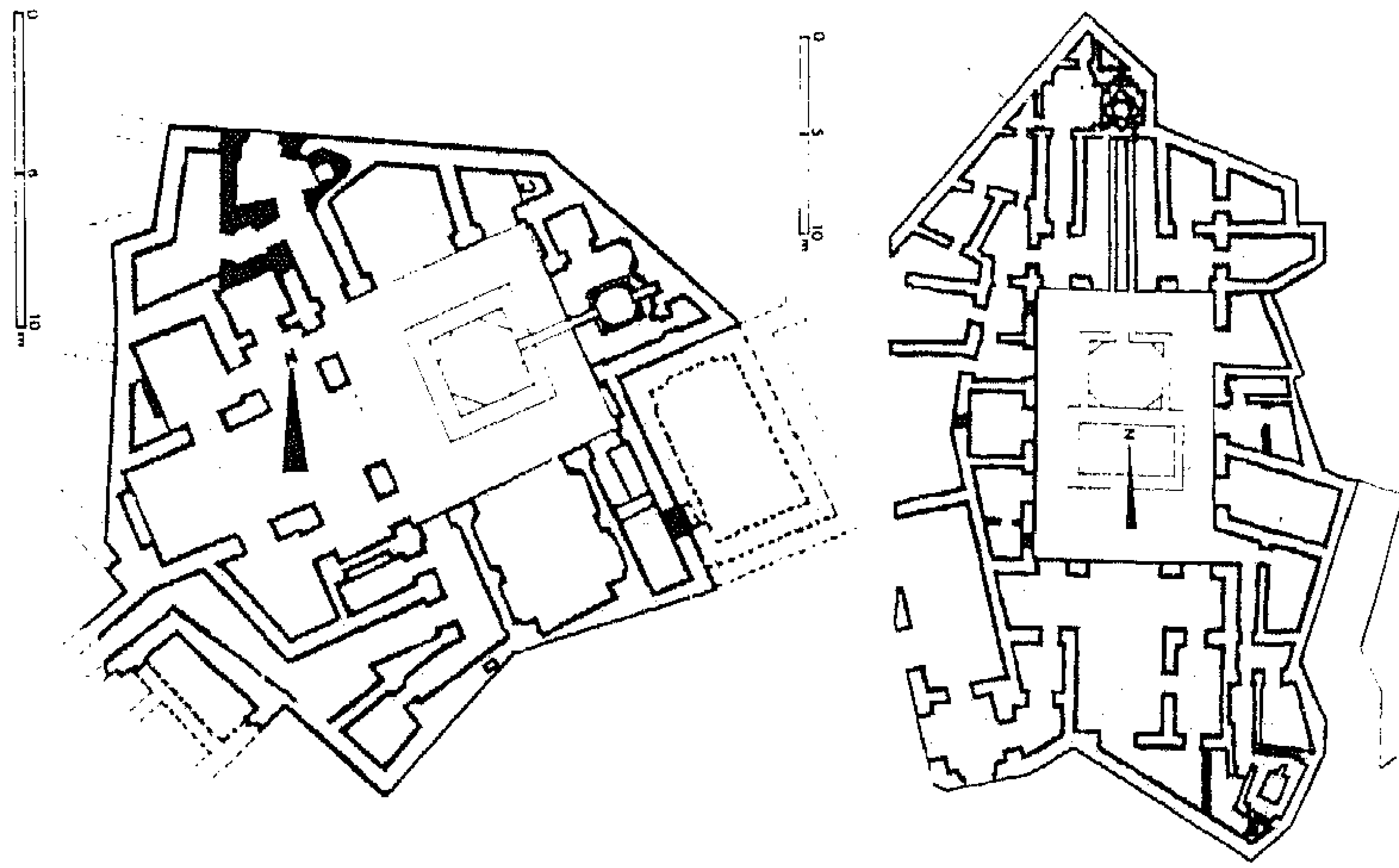
(٤) ابن جبير: رحلة ابن جبير، دار صادر، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٣٩.

(٥) لا يخلو الامر في بعض المناطق الاسلامية من وجود مباني سكنية خالية من الصحون نذكر اهمها في اليمن وحضرموت، ارتفعت هذه المباني إلى طوابق عدة، وشكلت بذلك معجزة معمارية نظراً لامتداد هذا النوع من البناء إلى ما قبل الاسلام.

المباني الاخرى من بيوت ومدارس وخانات وقصور، كما تأثرت بنية هذه المباني ببنية المسجد وفكرته. بذلك تشكلت هناك وحدة بينها، وهذه الوحدة كانت تعُمُّ جميع مدن بلاد الاسلام الواسعة مع بعض الفروقات التي تتعدى اساليب وتقنيات كل منطقة في البناء.

من خلال استعراضنا لنماذج تصاميم المساجد والمباني المختلفة في شتى المدن ذات الطابع الاسلامي، ومن خلال نظرتنا إليها من الاعلى، نستنتج ما يلي:

يبدو الفراغ، الذي يتوسط التصميم بداخل صحن المبنى، وكأنه الجسم الاساسي للمبنى الكائن في حيّز عقاري معين. بينما نجد أن القسم المقفل والمغطى منه يمتد على كامل ما تبقى من حيّز العقار(**انظر لوحة رقم٦٠، وراجع اللوحات رقم ٤١، ٤٢، ٥٤**) تلك هي حالة معكوسة تماماً لما هو حاصل في التصاميم التي نألفها الآن، والتي تعم



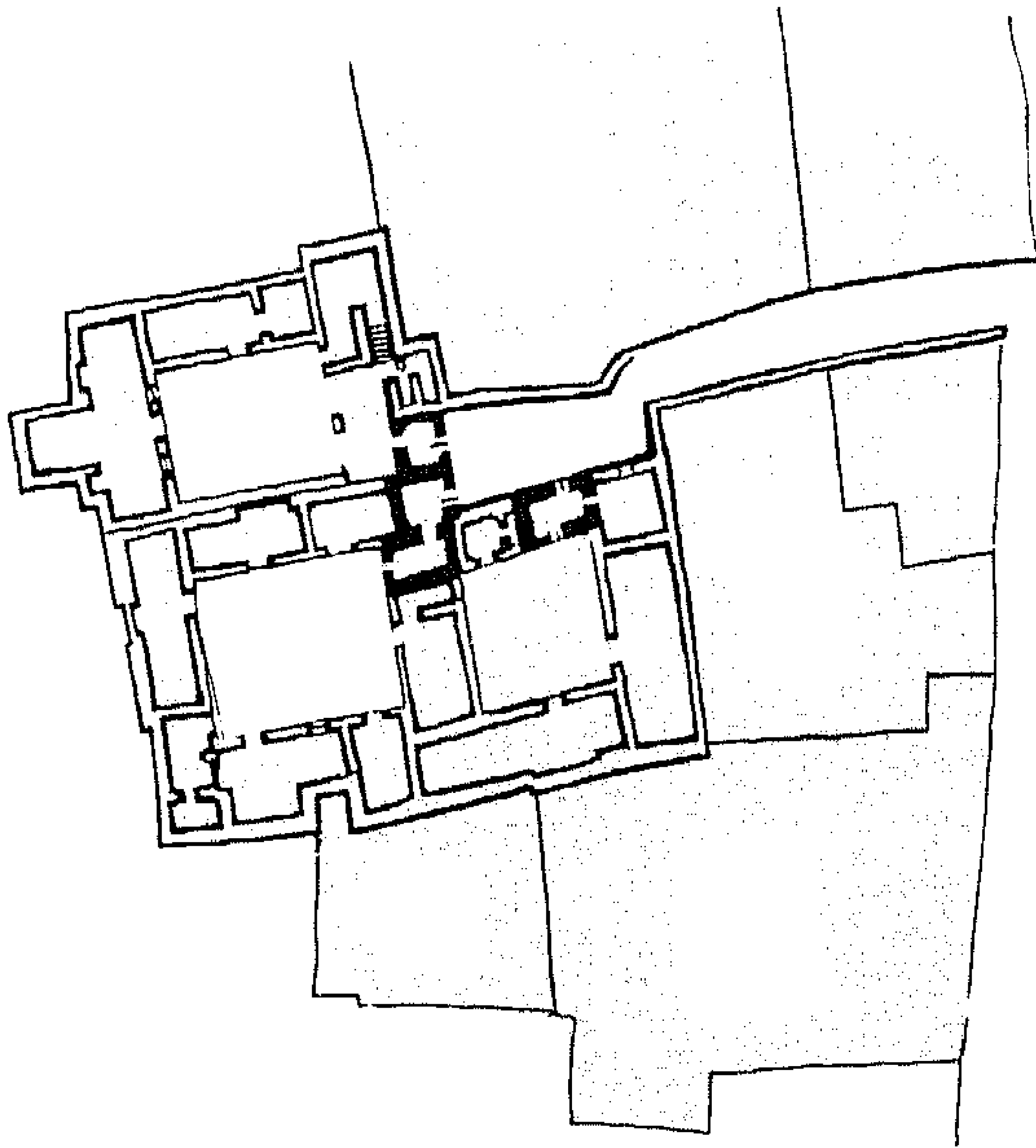
لوحة رقم٦٠

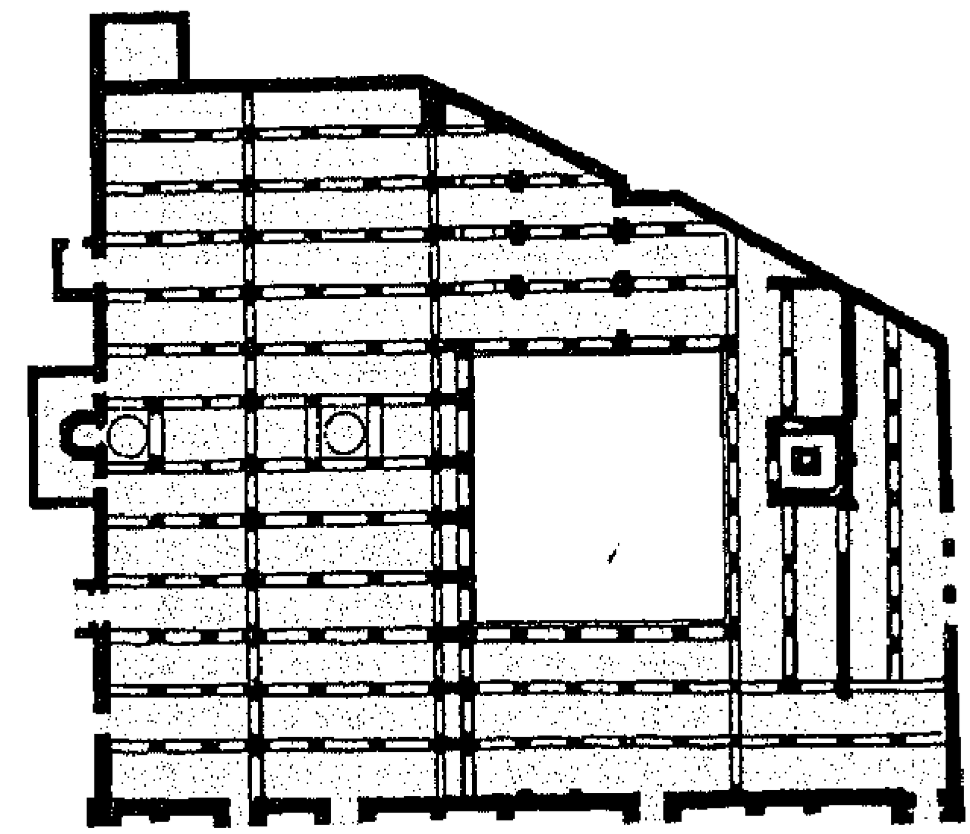
- منزلان في فسطاط، القاهرة

- منازل في أحياء مدينة قيروان القديمة، تونس

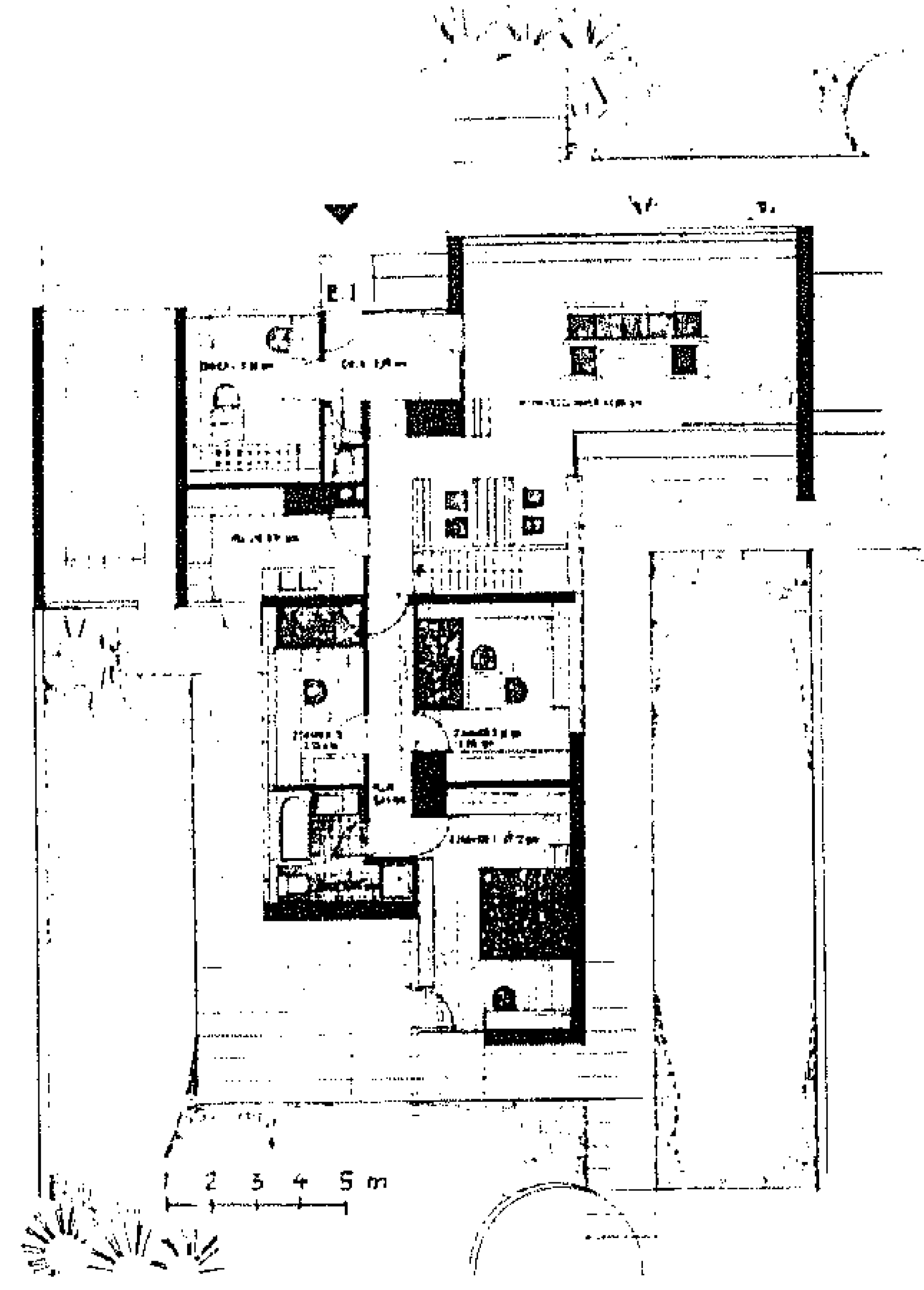
-الجامع الكبير، تلمسان، المغرب

(القرن ٥ هـ/ ١١م)





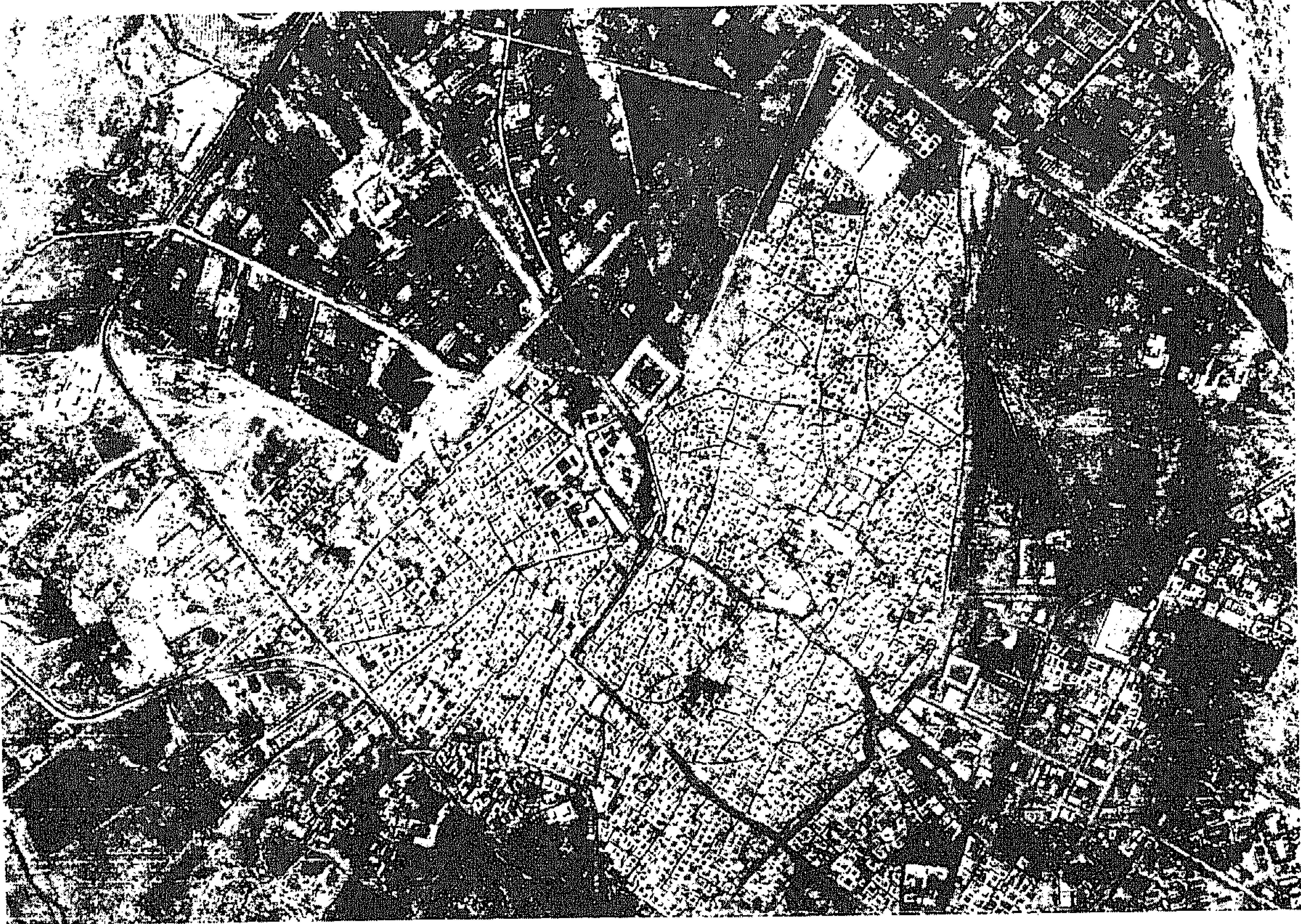
معظم المدن العربية والاسلامية الحديثة والمتأثرة بنمط مباني الغرب، حيث المساحة المقفلة تبدو كأنها التصميم بالذات، وغالباً ما تكون الفراغات هي ما تبقى من حيز العقار ليس إلا (لوحة رقم ٦١).



لوحة رقم ٦١
مسطح منزل في هنبورغ، تصميم رتشارد نوترا

وبنظرتنا الشاملة إلى المدينة الاسلامية التراثية وتأملنا لها من اعلى (انظر لوحة رقم٦٢) كمثال مدينة قيروان القديمة التي بناها عقبة بن نافع سنة(٥٠هـ/٦٧٠م) في تونس، والتي لم تتلقى اي تأثير غربي عليها، نجد أن مبانيها غالباً ما تكون متلاصقة قرب بعضها البعض، وممتدة افقياً على كامل مساحات المدينة القديمة. وبهذا تبرز لنا المدينة وكأنها مجموعة فراغات مقْتطَعة من الفضاء الكبير لتشكل الصحون بأشكالها الهندسية الصافية (مربّعة او مستطيلة) إلى جانب الخطوط الفراغية التي تشكل الطرقات والازقة. إن هذه القراءة للمدينة الاسلامية هي قراءة معكوسة تماماً للمدينة التي نعرفها الآن. والتي هي عبارة عن فراغ كبير ممتد تبرز من خلاله المباني

لوحة رقم ٦٢
مدينة قيروان القديمة مع محيطها الجديد، أسّسها عبة بن نافع (سنة ٥٠ هـ / ٦٧٠م)

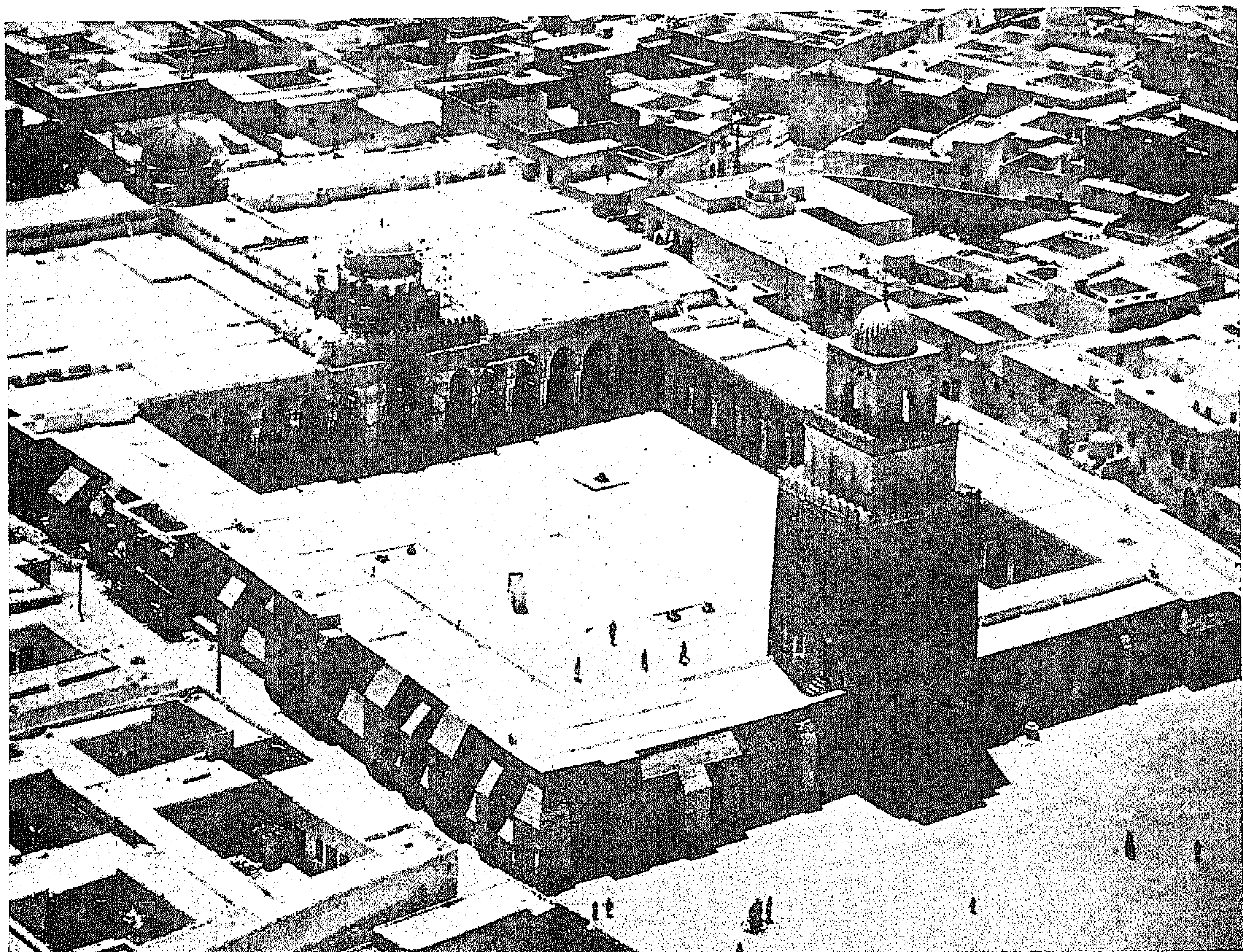


النافرة كل واحدة على حدة (**لوحة رقم٦٣**) لذلك نقول إن المدينة الاسلامية، هي مجموعة كتل فراغية، بينما تظهر المدينة الحديثة كأنها مجموعة كُتل مبنيّة. فتظهر الاولى وكأنها أجزاء من الفراغ الكبير(اي السماء) تحاول الامتداد بخفة ووقار على سطح الارض(**لوحة رقم ٦٤**) بينما تظهر الثانية كأنها أجزاء من الجسم الكبير اي الارض اليابسة، تحاول الشموخ بقوة إلى اعلى.

فإذا اردنا تلمس هذا الانسجام وتلك الروحية التي تحدثنا عنها، فما علينا إلا تأمل هذه **اللوحة رقم ٦٤** التي تمثل مسجد قتيبة في القيروان ومحيطهُ الذي يشكل قسماً من المدينة القديمة، اما **اللوحة رقم (٥٣)** فتبين ما آل إليه مسجد ابن طولون بالقاهرة، مقارنة بالمباني التي تحيط به والتي بنيت في القرنين الاخيرين على انقاض المباني الاسلامية القديمة. فقد اصبح المسجد في هذا المشهد يتيماً، كما فقدت المدينة هنا انسجامها ووحدتها.



لوحة رقم ٦٣
مركز روكفولور،
نيويورك



لوحة رقم ٦٤
مدينة قيروان القديمة،
منظر جوي

وهكذا، فقد انصب اهتمامنا في هذا الباب، على البحث عن مصادر العمارة الاسلامية، وخصوصاً تلك التي شكلت اصالتها، وبذلنا جهدنا ـ ضمن الممكن ـ للإشارة إلى منابعها العميقة في تاريخ هذه المنطقة من جزيرة العرب وتخومها ـ كما قمنا ـ بتلمس إيحاءاتها النابعة من حركة الطواف حول الكعبة، علماً بأن الابحاث الكثيرة والغزيرة التي تناولت العمارة والفنون الاسلامية من خلال الجهد الذي قام به المستشرقون من مطلع القرن الماضي وحتى يومنا هذا، قد افتقرت لهذا الامر.

كما أن من هؤلاء، من نفى وجودها، واعتبر أن العمارة الاسلامية هي مجرد تراكم لمؤثرات خارجية، مثل اندريه غودار(ANDRÉ GODARD)[٦] وغيره.

ومنهم قلة أشاروا إلى وجود هذه الاصالة، او شيء منها آت من الجزيرة العربية، لكن دون التعمق بالبحث عن ماهيتها، منهم لوسيان غولفن(LUCIEN GOLVIN)[٧] وبابا دوبولو الذي اشار إلى هذا الاثر ثم ناقض نفسه حين نفاه في مكان آخر[٨].

ومنهم من اشار إلى مجرد روح آتية من الجزيرة، لكن دون تحديد جذورها كما فعل توماس ارنولد[٩]. اما تيتوس بوغارت فقد تلمس عن قرب جماليات الفنون الاسلامية، لكنه عندما حاول تحديد مصادرها ردّها إلى فنون البداوة[١٠]. وهنا نشير إلى وجود الكثير من مثل هذه الاشارات في الابحاث المختلفة التي اهتمت بفنون الاسلام، والتي تحاول، عند خوضها في موضوع مصادر الفنون الاسلامية، أن تضع نصب اعينها ـ بالدرجة الاولى ـ الصحراء، والعرب البدو، متناسية اهمية الحضر قبل الاسلام، كما ينسون دورهم في مناصرة الاسلام، وأن الجماعة الاسلامية الاولى التي ناصرت الاسلام، كانت من سكان مدينة يثرب، وينسون الانتصار الكبير الذي شكله الاسلام على حالة البداوة بما تحمله من تقاليد بالية وعصبية وتشرذم، وحالة احتدام بين قبائلها. لكن لا يسعنا عند البحث عن مصادر الفنون الاسلامية في جزيرة العرب، أن نتجاهل الصحراء والحياة البدوية، نظراً لاتساع رقعتها جغرافياً اولاً، وثانياً لمساهمة البدو في الاسراع بعملية التبادل الثقافي والاقتصادي والتجاري بين اطراف الجزيرة، إضافة إلى اهمية دورهم في تشكيل جسم الجيش العربي المسلم، الصلب في الانضباط والتنظيم العالي، بعد انتقال لواء البدو من رؤساء القبائل المتعددة، إلى الجهاد في سبيل الله الواحد. لذلك نقول إنه لا بد لوجود اثر لفنون بدو الصحراء في الفنون الاسلامية، إلا أنه يظل لها دور المساهم فقط، امام الاثر الاساسي النابع من فنون حضر جزيرة العرب.

وقد بيّنا في هذا الباب، خصائص بنية العمارة الاسلامية المتمثلة بمصدرها الاسلامي، عمارة المسجد. كما بيّنا أخيراً هذه الخصوصية في تجميع المباني في المدينة الاسلامية.

(٦) Godard, André: l'Art de l'Iran, Paris 1962, P. 311

(٧) P. 22

(٨) P. 233 et voir p. 23.

(٩) Arnold, Tomas, p. 169.

(١٠) P. 41 - 44

الباب الثاني

الفن التجريدي الاسلامي
وفن الطرب الموسيقي

بعدما تحدثنا في الباب السابق عن أسس وأصالة العمارة الإسلامية . سنتحدث في هذا الباب عن انطلاقة الفنون الاسلامية الأخرى، وأهمها فنيّ الزخرفة والخط العربي، وهما من ابرز معالم الفن التجريدي الإسلامي. كما سنتحدث أيضاً عن التجويد القرآني كونه أهم مصادر فن الموسيقى (الطرب) .

الفصل الاول

المراحل التأسيسية

مرت الامة العربية بمرحلة أزمة في التعبير عن واقع بيئتها. وعندما انكب المسلمون على الثقافات الاخرى، ومنها البيزنطية والهلّينية في العصر الاموي وبداية العصر العباسي، لاقى هذا الانفتاح تشجيعاً على اعلى المستويات. فقد كان التحدي للفكر الاسلامي قوياً، إلا أن حرارة الدعوة الاسلامية كانت بالمقابل قوية، وكانت النتيجة أن هضم العرب الحضارات الاخرى بقدر كبير، مما كان له اثره في مجرى الخط العام للفكر الاسلامي.

التجريد

كانت طريقة التعبير الفني عند هذه الشعوب، في العصر البيزنطي قريبة من التجريد، وهذا يعود إلى اعتبارهم۔ في ذلك الوقت ـ المسيح روحاً أكثر منه جسداً، فأتى تجسيدهم له مسطحاً قليل النتوء او ضعيف التجسيم وذلك ليتجنبوا إظهاره بشكل واضح كتمثال ذي ابعاد ثلاثة. وعندما ظهر الاسلام حسم موضوع تجسيد الإله بصورة نهائية، فالذات الإلهية منزهة عن الجسمية، فوضع بذلك حداً للجدل بسرعة، وبدأ الفن التجريدي البحت ظهوره بصورة تصاعدية.

من ناحية ثانية نشير إلى أن الغرب قد توصل إلى الفن التجريدي في اوائل القرن العشرين(١٩٠٨). وذلك بعد قرون عدة امضاها في التعبير الكلاسيكي الذي يحاكي الواقع، متأثراً بذلك بالفن الاغريقي. مع كل هذا فالفن التجريدي الغربي ظل مختلفاً في كثير من النواحي الجوهرية والاسلوبية عن الفن التجريدي الاسلامي. فالتجريد في الفن الغربي الحديث كما يقول بوركارت«اراد تحرير الانسان من قوالب الحياة الآلهية الجامدة فانطلق به إلى آفاق اللامعقول. اما التجريد في الفن الاسلامي فهو رؤية روحية للاشياء، بمعنى رؤيتها في شكلها النوعي وليس في شكلها الكمي»(١).

أكَبَّ العرب في العهد الاموي ومطلع العصر العباسي على الحضارات الاخرى، خاصة الهلّينية منها، فتغذت المكتبة العربية بالترجمات، ويعود ذلك إلى تشجيع السلطة حتى أعلى مستوياتها، فخالد بن يزيد كما هو سائد كان من الاوائل الذين اهتموا بالثقافة الإغريقية، غير أن المأمون كان قد قوّى علاقته بالبيزنطيين، فطلب إليهم إرسال كتب افلاطون وارسطو وابقراط وغيرهم. وهكذا وجد العرب انفسهم امام الثقافة الهلّلينية الغنية، فتعددت التيارات الفكرية الاسلامية المتأثرة بدرجات متفاوتة بها، وانعكس هذا جدلاً حول وسائل التعبير الفنية.

وقد جوبهت مسألة التشخيص بقوة، لكونه يخالف شرع الله الواحد كما هو في العقيدة الاسلامية، فكان هذا رادعاً قوياً في وجه مداخلات الفكر الخارجي، وقد ساعد في ذلك ايضاً موقف الامة ـ الجماعة ـ الرافض لهذه المداخلات. وتبلور هذا الموقف في النهاية بقيام المحدثين بتحري الصحيح من الحديث، مثال الأئمة المشهورين:

(١) BURCKHARDT, TITUS, P. 58.

البخاري(٢٥٥هـ/ ٨٧٠م) ومسلم (٢٦٢هـ/ ٨٧٥م) والترمذي (٢٨٢هـ/ ٨٩٥م) والنسائي(٣٠٥هـ/ ٩١٧م). وقد شددوا على رفض التصوير، مستندين بذلك إلى الحديث النبوي الذي جمعوه ممن قبلهم، ومستندين إلى سلوك النبيﷺ وتصرفاته تجاه اشكال التصوير والتشخيص[٢]. وهذا الموقف من مسألة التصوير كما يقول بابادوبولو :«موقف عام له طابع الحذر من الثقافة اليونانية التي بدأ تأثيرها عند ظهور المعتزلة، اصحاب الرأي الفلسفي المتأثر بالفلسفة اليونانية، والرجوع إلى الثقافة والعلوم والتقاليد العربية، كما كانوا بحاجة إلى الصفاء والتجريد[٣].

وبالنتيجة، يمكننا القول إنه بالرغم من مداخلات الثقافة القادمة خاصة من شمال البحر الابيض المتوسط، وما عكسته على الفنون في مطلع العصور الاسلامية الاولى، فإن ذلك لم يغير من اتجاه الفنون القوي نحو التجريد. إذ أنه إضافة إلى نصوص التحريم فيما يتعلق بموضوع التصوير فإن هناك ايضاً طموحات شعوب هذه المنطقة بالذات نحو هذا النوع من التعبير الروحاني، هذه الطموحات الكامنة في نفوسهم والتي جاء الاسلام دافعاً لها نحو اقصى حدودها. وانسجاماً مع مضمونه الجديد، اندفعت كل الامة مع ما يتخللها من اقليات دينية لتبرع في هذا الفن.

ضمن هذا الإطار وحسب اعتبارنا نفهم دور نصوص التحريم للتصوير والتي اتت منسجمة مع الطموح العام.

وحيث أن الفكر الاسلامي جاء محارباً للطقوس الوثنية التي كانت شائعة قبله، والتي من طبيعتها حركة الدوار - كما سبق وأشرنا في الباب السابق - والتي كانت تقام في اي مكان، لجأ المسلمون للتخفيف من مادية المادة انسجاماً مع حركة الطواف حول الكعبة وإيحاءاتها الجمالية، وانسجاماً مع ايمانهم بالله الواحد المجرد، فعمدوا لتخفيف مادة الجدران المحيطة بالمسجد، إظهاراً لروحها بدلاً من جسمها، فظهر بذلك فن جديد للعمارة، يعتمد اسلوب تكرار الاعمدة لتفتيت الفراغات إلى جانب امور أخرى كالزخرفة والخطوط والمقرنصات وغيرها.

وظهر هذا الاسلوب باديء الامر على جدران مسجد قبة الصخرة في القدس(**لوحة رقم ٦٥**) والمسجد الاموي الكبير(**لوحة رقم ٦٦**) مرصعاً بالفسيفساء او الرسوم والتي كانت تحاكي الطبيعة على الطريقة البيزنطية المبسطة

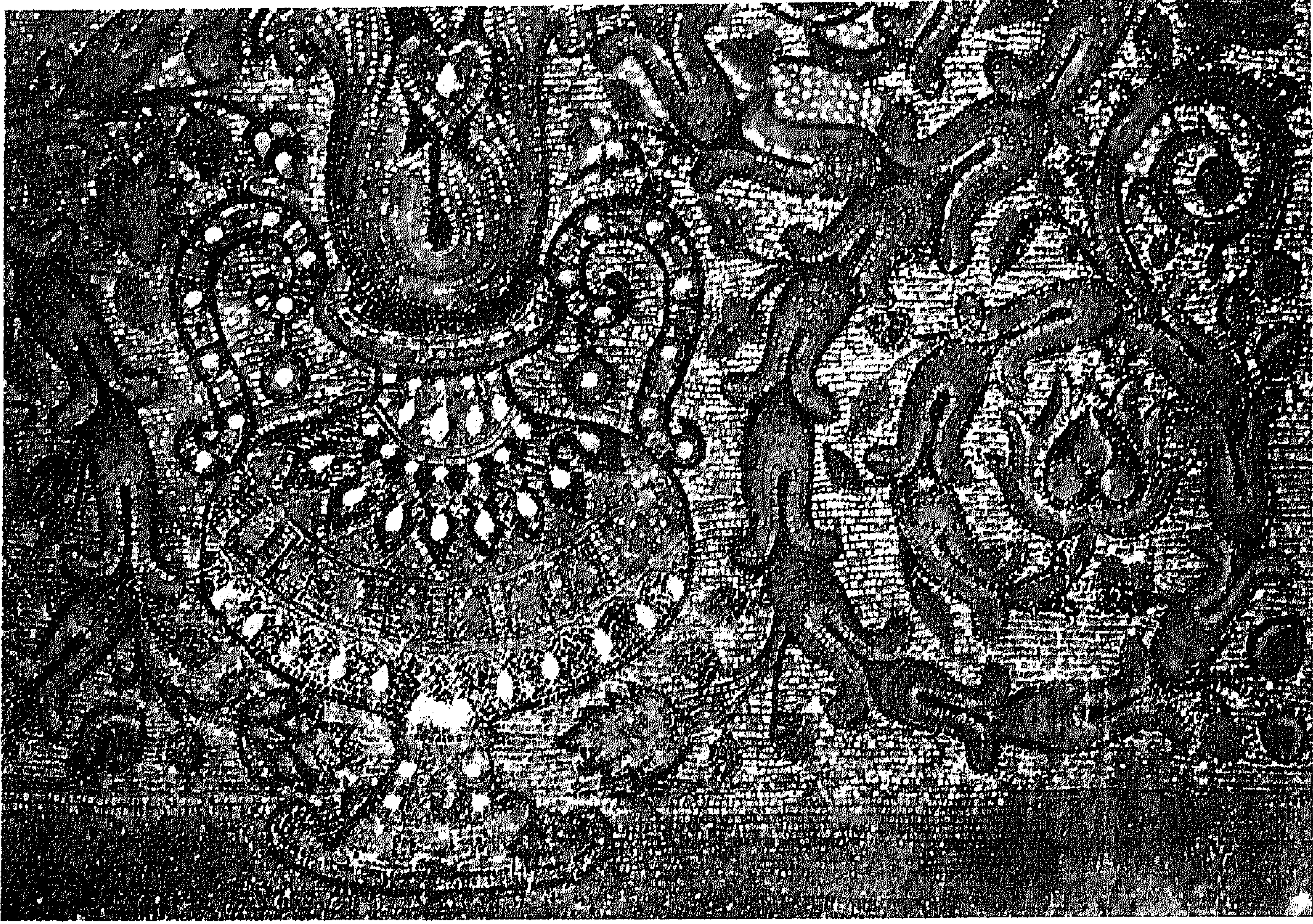
بعد أن افرغها المسلمون من الاشخاص، إلا أن هذه الطريقة المبسطة في محاكاة الواقع اخذت تخف تدريجياً، بالاتجاه نحو التجريد الفعلي بعد حوالي القرن بواسطة تفتيت المساحات وذلك ضمن المنقولات التي اخذت تفاصيلها المستقاة من الطبيعة، حتى استبدلت الزخرفة النافرة قليلاً والمنفذة بالجص او بالحفر على الحجر اوالخشب اي بالمواد غير المكلفة.

وتعتبر واجهة قصر المشتى الاموي بداية جيدة لدراسة الزخرفة في المراحل الاولى للفن الاسلامي (**لوحة رقم ٦٧**) كما يقول«ارنست كونل»، فقد كان ينظمها إفريز منكسر متعرج، يحتوي على زهرة الاكونتس[٤].

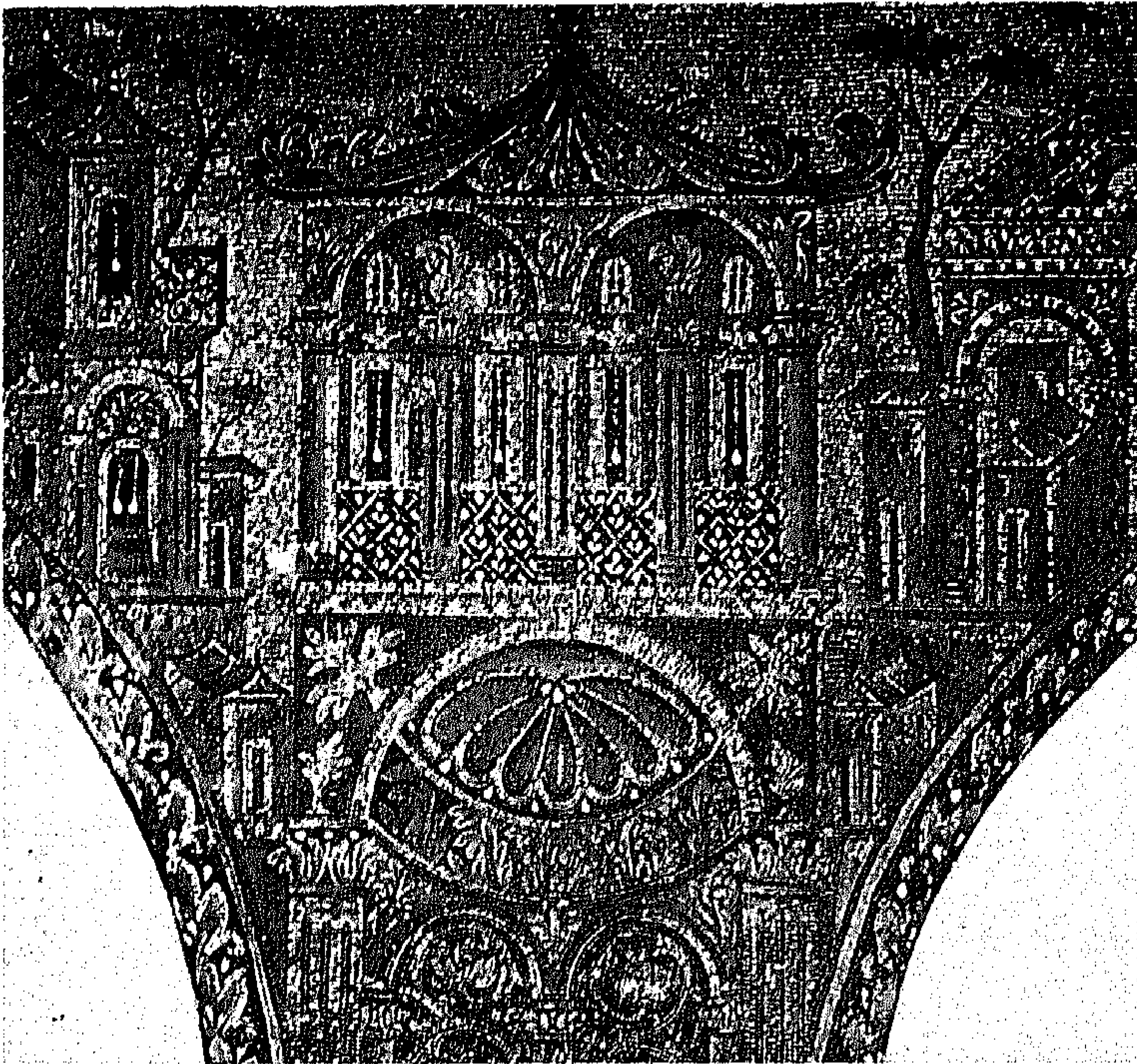
(٢) ETTINGHAUSEN, RICHARD: LA PEINTURE ARABE, SKIRA FLAMMARION, GENEVE 1977, P. 12.

(٣) PAPADOPOULO, P. 50.

(٤) كونل، ارنست، ص ٢٦.

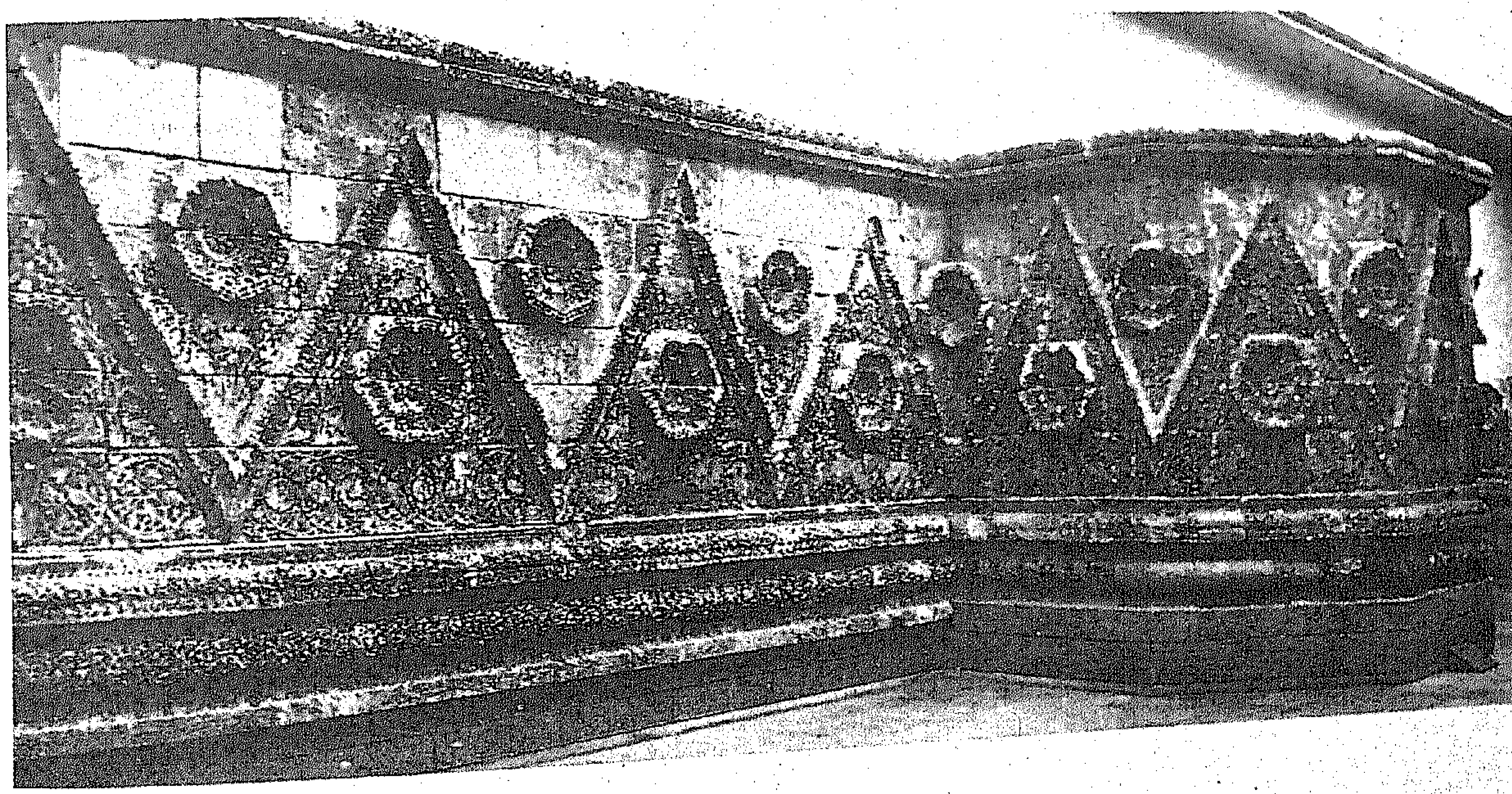


لوحة رقم ٦٥
فسيفساء،
مسجد قبة الصخرة،
القدس



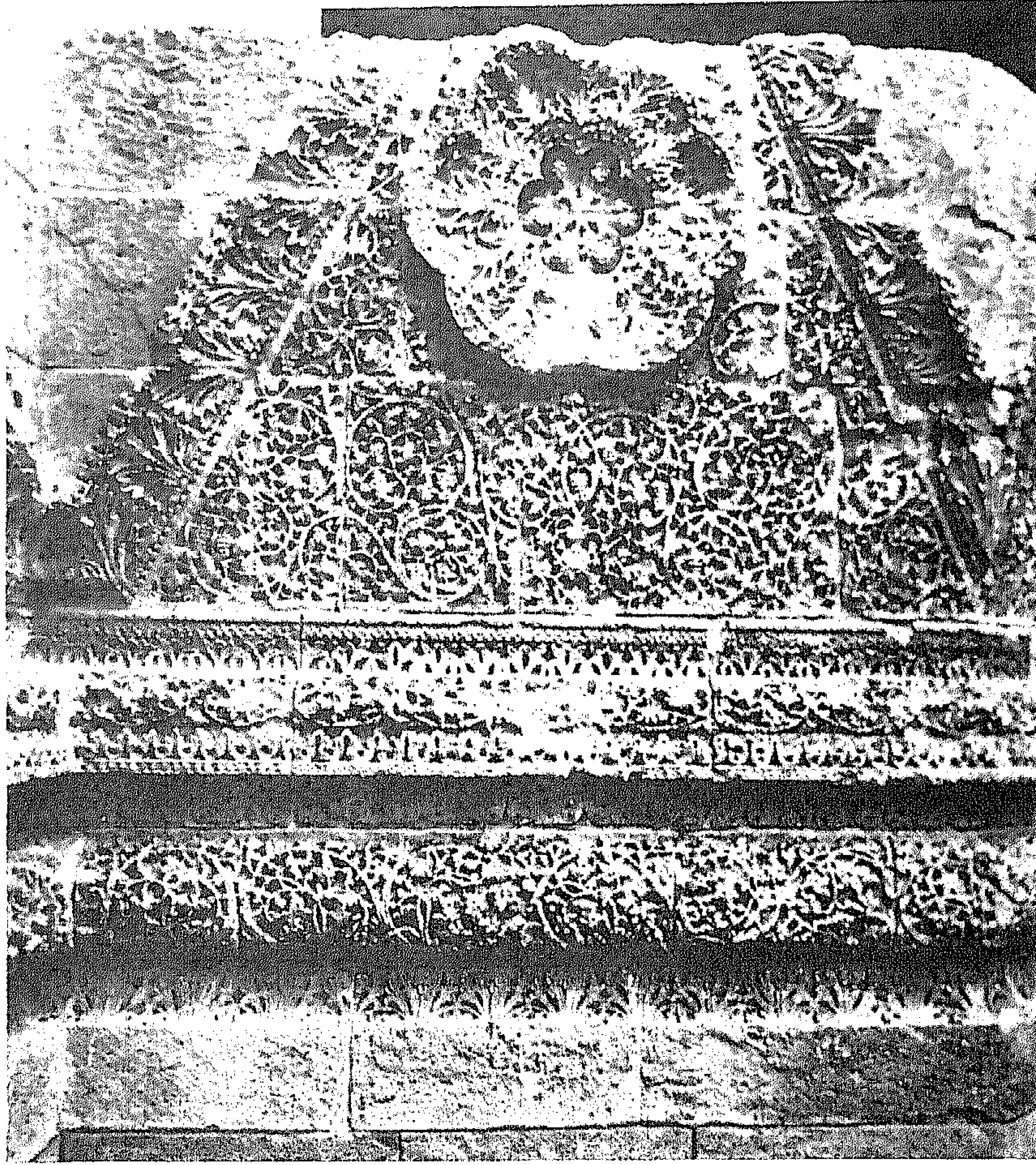
لوحة رقم ٦٦
فسيفساء،
المسجد الأموي الكبير،
دمشق

لوحة رقم ٦٧
واجهة قصر المشتى الأموي،
سوريا (١٣٦ هـ/ ٧٥٠م)

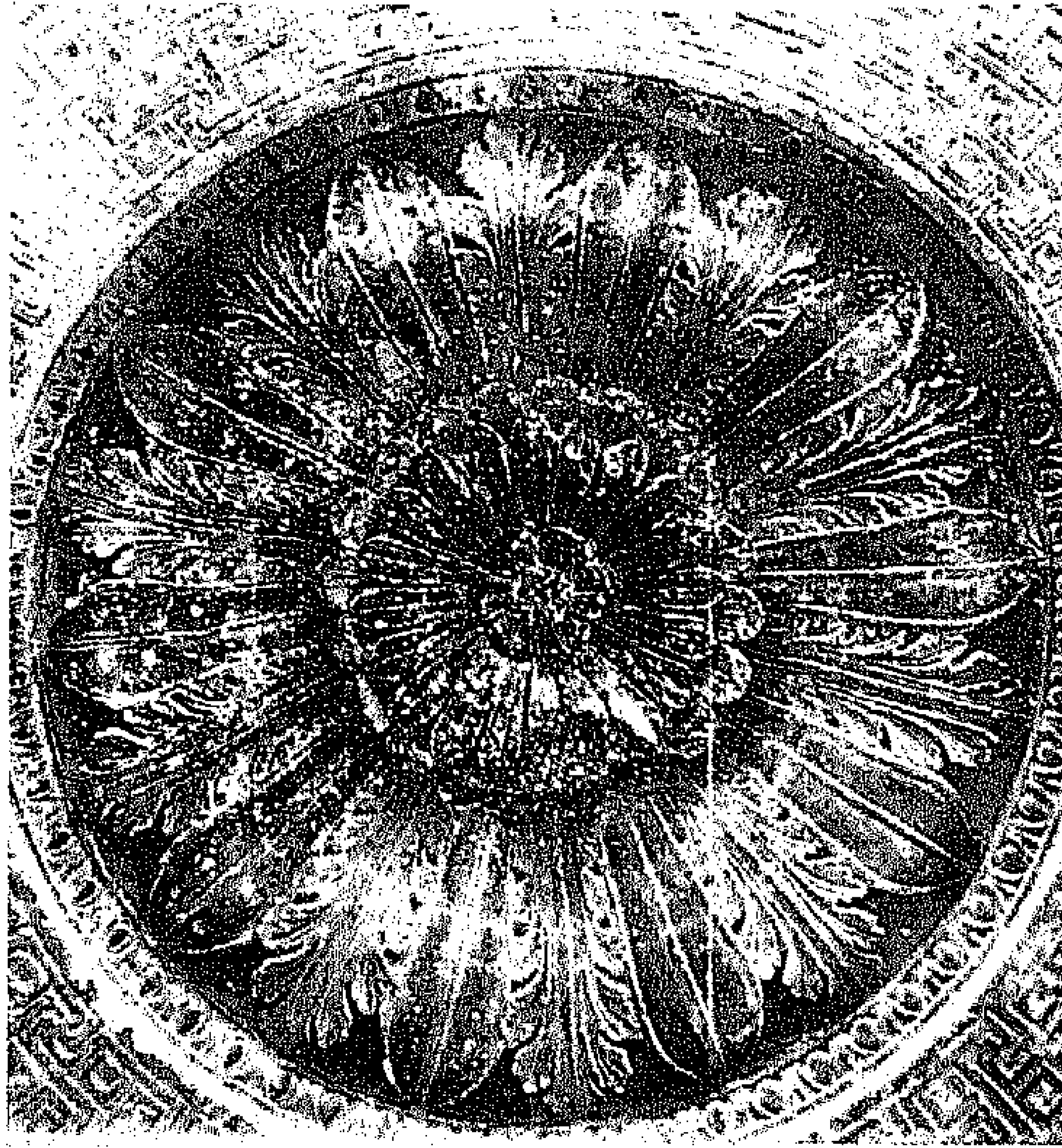


كما اعتمدت هذه الزخرفة في بعض جهات القصر على حركة الدوالي (**لوحة رقم٦٨**) وهو ما يعرف سابقاً في مناطق سوريا(**راجع لوحة رقم٥**) حيث تبدو في آثار تدمر، كما يبدو مصدر الزهرة في الآثار نفسها(**لوحة رقم ٦٩**).

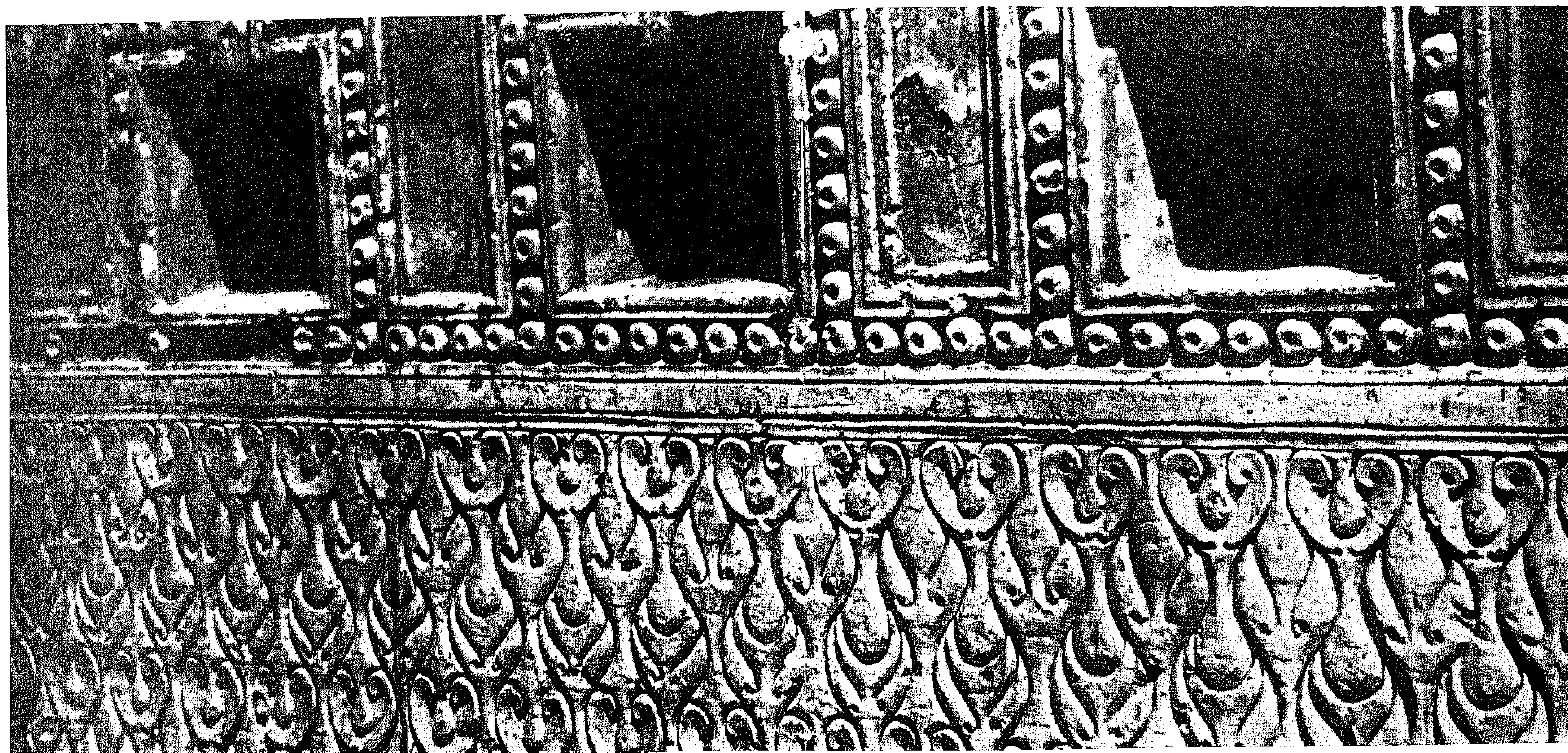
وما وجد بعد هذه الفترة، وفي بداية العصر العباسي يشير إلى تقدم فن الزخرفة نحو التجريد الفعلي. فعلى جدران قصر السامراء(**لوحة رقم ٧٠**) يبرز التبسيط الكبير حتى التجريد للعناصر المأخوذة من الطبيعة



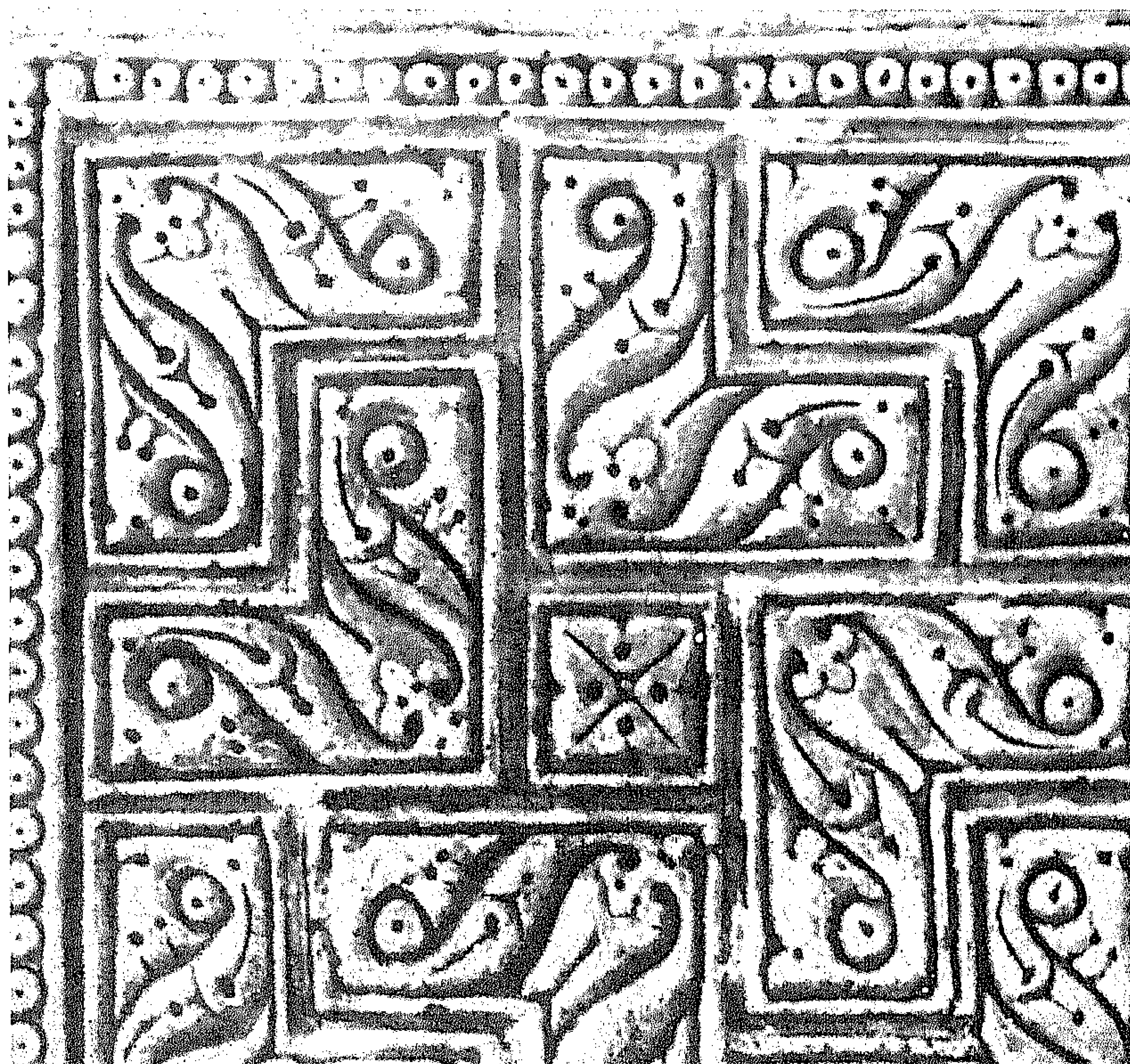
لوحة رقم ٦٨
واجهة أخرى لقصر المشتى



لوحة رقم ٦٩
(تصوير المؤلف)
زهرة الأكونتس،
مدينة تدمر الأثرية



لوحة رقم ٧٠
زخرفة نافرة
على جدران قصر سامراء،
مطلع العصر العباسي،
العراق (٢٣٦ هـ/ ٨٥٠م)



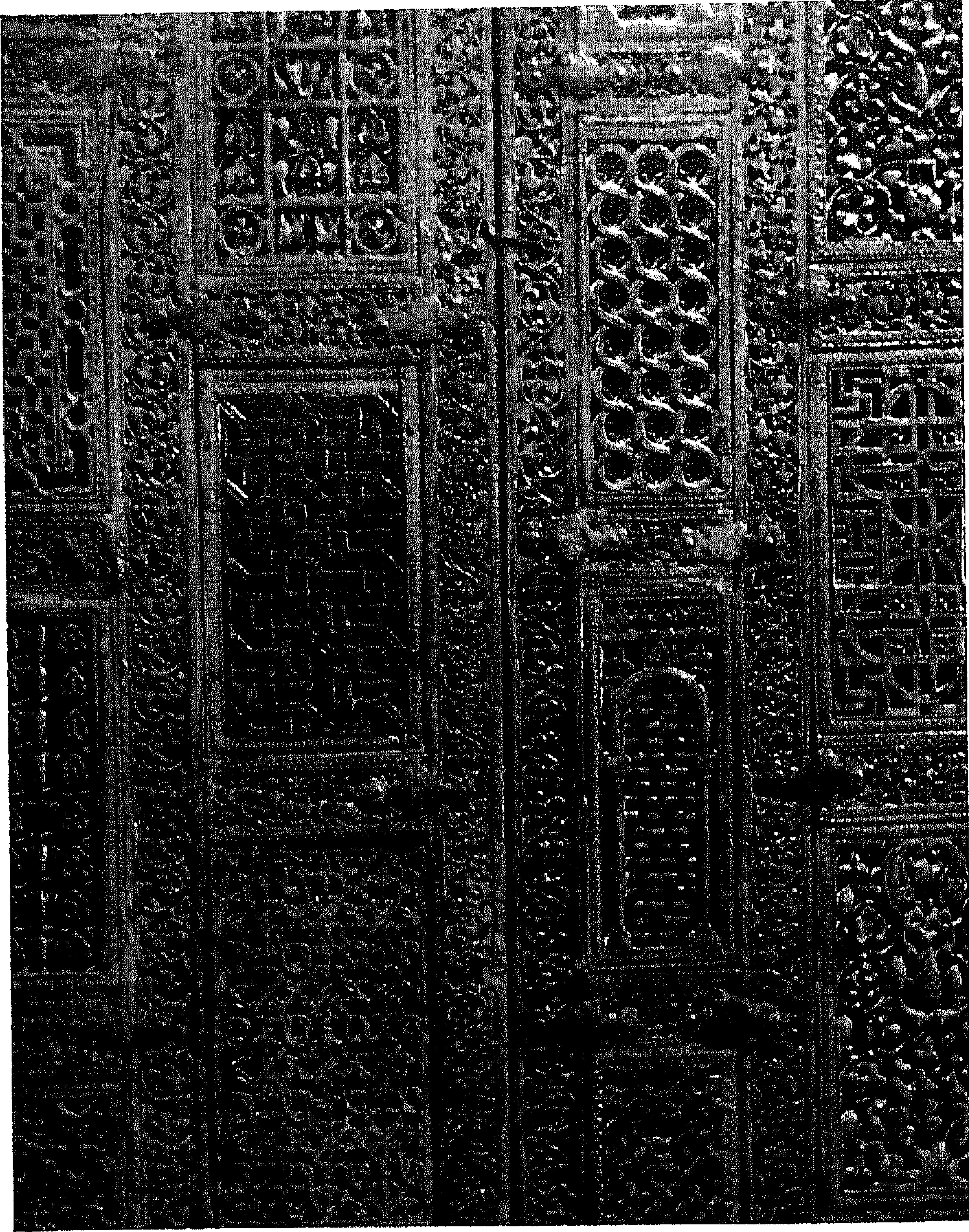
لوحة رقم ٧١
جانباً آخراً من زخرفة
جدران قصر سامرّاء

النباتية، لدرجة يبدو لنا معها أنه من الصعب الرجوع إلى مصدر العنصر المستلهم من الطبيعة. كما تظهر هنا حركة العناصر، وذلك بتكرارها ضمن اوضاع مختلفة، إلى جانب أن الخطوط الهندسية لعبت الدور التنظيمي لهذه العناصر كما يبدو في (**اللوحة رقم ٧١**) والتي تظهر جانباً آخر من جدران قصر سامراء.

ويستدل على بدايات الزخرفة المنفذة بطريقة الحفر على الخشب، بجوانب منبر مسجد سيدي عقبة بالفيروان في القرن التاسع(٥)(**لوحة رقم ٧٢**). وحفر الخشب - كما يقول كونل - يرجع إلى العهد الاموي، والاهمية هنا هي في تنظيم الحشوات ذات المواضيع البنائية كالتي في قصر المشتى في قصر المشتى ضمن تشكيل هندسي مبتكر وغاية في الروعة.

يشير «بوركارت» إلى أن اعتماد طريقة التكرار ليست غريبة عن سكان الجزيرة، فغالباً ما ستعملها عرب البدو في فنونهم(٦).

(٥) نفس المصدر، ص ٢٨.
(٦) BURCKHARDT, TITUS, P. 41.



لوحة رقم ٧٢
منبر خشبي،
مسجد سيدي عقبة،
قيروان

ونستطيع أن نقول أن التحول الذي حصل للمواضيع المرسومة على الجدران وغيرها من كونها تحاكي الواقع كما كانت قبل الاسلام إلى مواضيع تجريدية شكل حدثاً تاريخياً للفنون. ونفسر هذا الحدث باحتلال الزخرفة، التي كانت في السابق مجرد إطار وافاريز تحيط بالموضوع الكائن في وسط الاعمال الفنية والذي كان يحاكي الواقع، مكان هذا الموضوع الوسطي، وكأنها بذلك اصبحت هي الموضوع. ونتج عن ذلك لغة جديدة للتعبير التشكيلي.

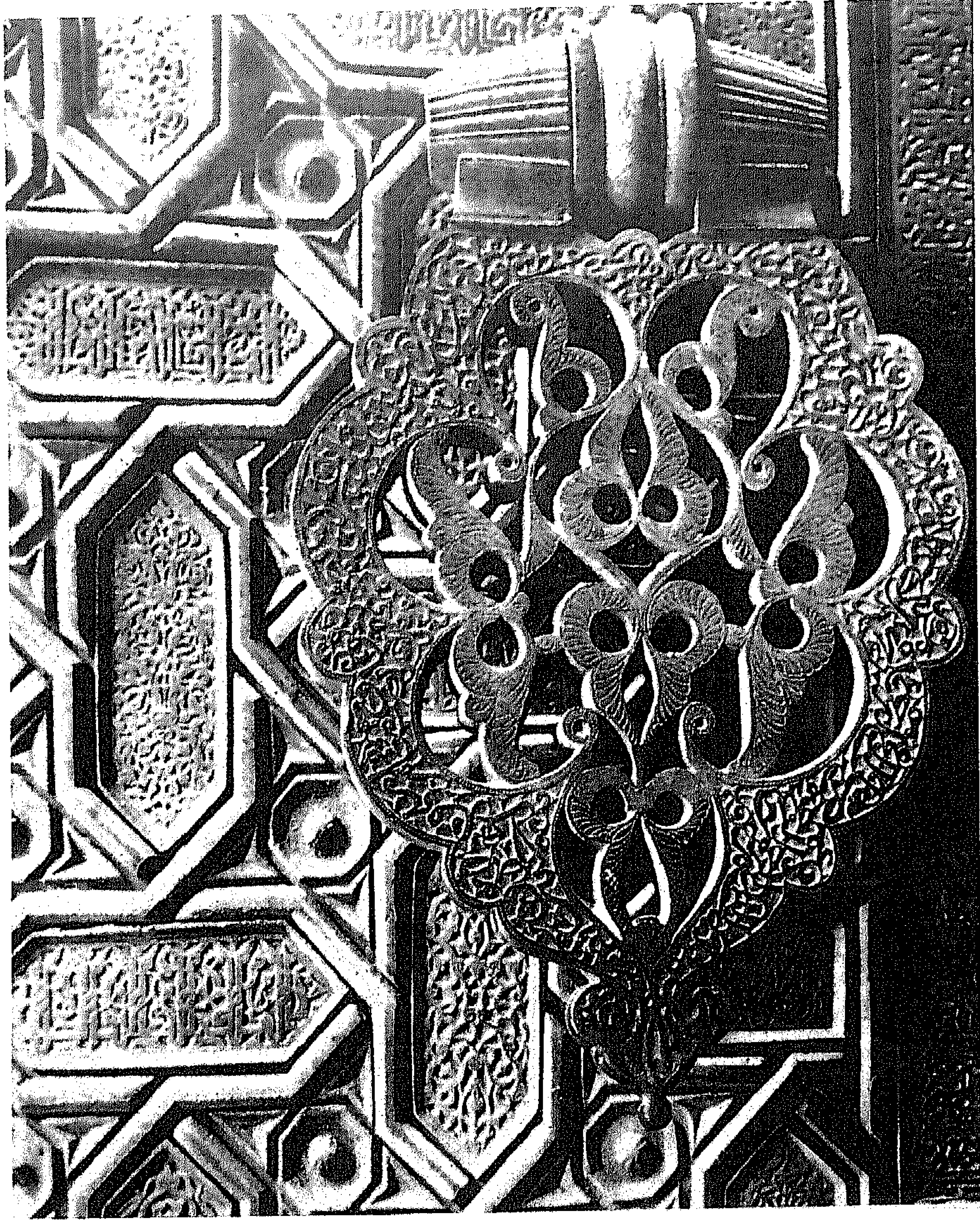
وفي العصور الاسلامية التي تلت المرحلة التأسيسية لفن الزخرفة، فتح الباب على مصراعيه امام هذا الفن الجديد، وأخذت الابتكارات الجديدة في عالم هذا الفن تتوالد، حتى أن اقلام الكتاب عجزت عن اللحاق بها ووصف الآفاق التي وصلت إليها جماليتها وروعتها.

وما من شك أن هذا الفن كان له الدور الفعال في بلورة فن العمارة الاسلامية، وخصوصاً في مجالات المقرنصات. إلا أن لهذا الفن غايته الذاتية، وقد ظهر إلى جانب ما ظهر باشكال مختلفة في العمارة وعلى صفحات الكتب المؤلفة. وبرز بإجادة تامة على صفحات المصاحف جنباً إلى جنب مع روعة فن الخط العربي. وانتشر على غالبية الاشياء المصنعة كالاواني والثياب والفرش والسجاد والبسط وعلى السيوف والحلي وغيرها يقول«بشر فارس» عنه أنه:«ثمرة التوقان للإسلام»(٧) (لوحة رقم ٧٣، ٧٤).



لوحة رقم ٧٣
إناء نحاسي مزخرف

(٧) فارس، بشر: سر الزخرفة الاسلامية، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة ١٩٥٢، ص ١١٤-١١٥.



لوحة رقم ٧٤
مدقة باب معدنية،
إشبيليه (سفيل)،
الأندلس (القرن ٦ هـ / ١٢م)

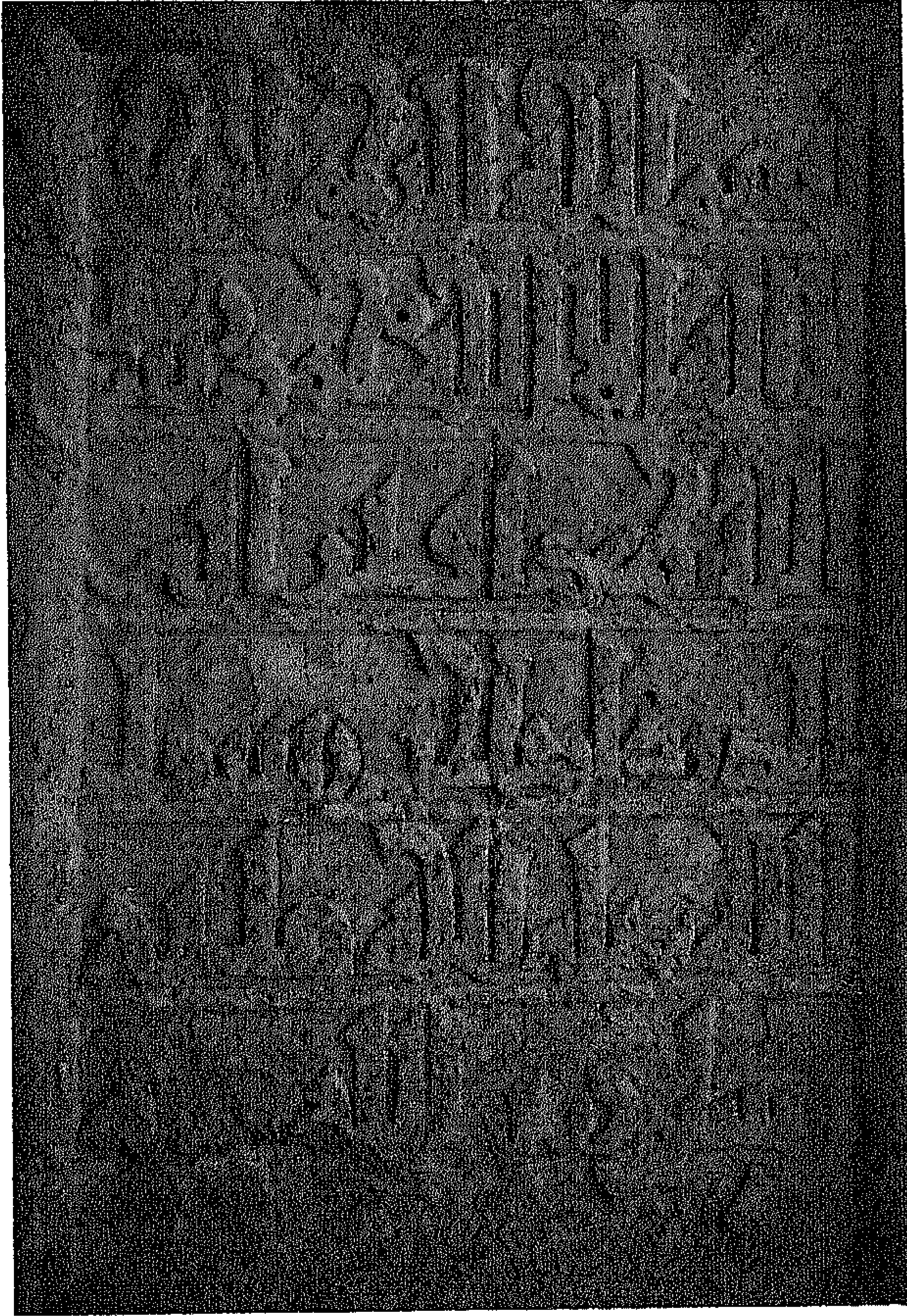
بزوغ فنّي الخط والتجويد من القرآن الكريم

تنبع اهمية الكلمة في الاسلام من اساس الدعوة، حيث ان القرآن كلام الله، بينما نجد عند النصارى والغربيين منهم خصوصاً قولهم إن المسيح بروحه وجسده وكيانه هو الذي يجسد كلمة الله.

وتبدو أولاً اهمية الكلمة في التزام المؤمنين قراءة القرآن الكريم وحفظه،«وقد كان لذلك الدور الكبير في انتشار

الدعوة منذ عهد النبيﷺ(...)(وكان) تلقين القرآن شفاهاً هو السائد(...) ولما فتح النبي مكة خلف على اهلها معاذ بن جبل يقرئهم القرآن ويفقههم فيه»[٨].

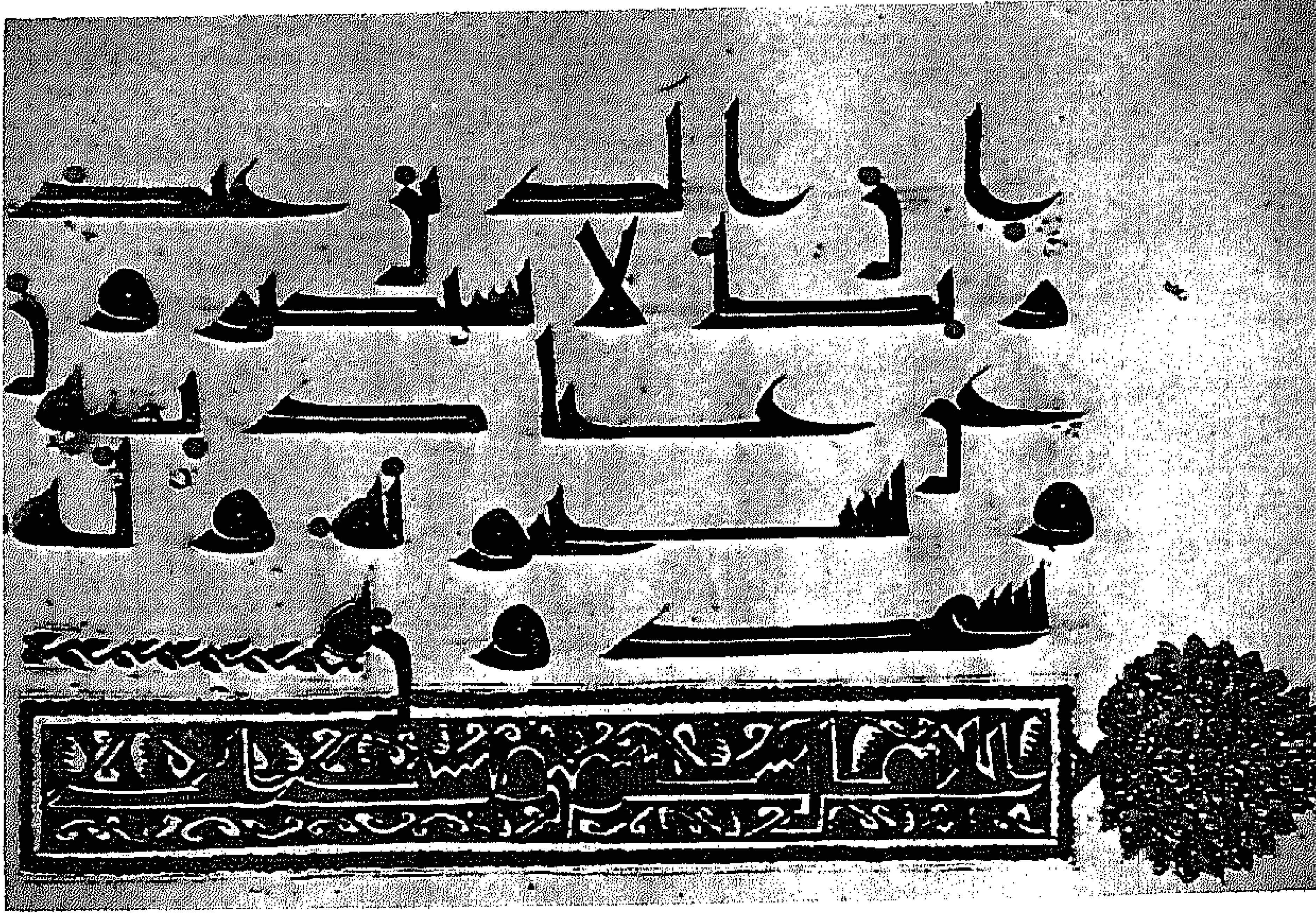
لقد كان لروح الانفتاح والشعور بأهمية التطور عند المسلمين في العصور الاسلامية الاولى دوراً اساسياً في تطوير وتحسين هذين الفنين، وذلك من خلال تناول كلام الله، رسماً في فن الخط، وصوتاً في فن التجويد. حيث أنه بعد تعقد الحياة في المجتمع الاسلامي، واتساع رقعة الدولة، برزت حاجة ملحة للتعلم على اوسع نطاق ممكن. وكانت نتيجة ذلك أن عمد المسلمون من فقهاء ومفكرين إلى تبسيط كتابة القرآن الكريم بالدرجة الاولى ومن ثم العلوم الاخرى. وكانت قراءة القرآن حتى ذلك الوقت تعتمد في قسم كبير منها على الحفظ بالتواتر، حيث لم تكن طريقة التنقيط او التشكيل قد ادخلت بَعدُ في كتابة القرآن الكريم(**لوحة رقم ٧٥**). ومن أجل تمكين أكبر عدد ممكن من الناس من القراءة بسهولة استنبطت هذه الطريقة. وكان اول من فكر بوضع إشارات على الاحرف لضبط النطق الصحيح المبني على اصول الاعراب، ابو الاسود الدؤلي(٦٧هـ/ ٦٨٦م)[٩]، الذي استنبط فن التنقيط(**لوحة رقم ٧٦**). ومن بعده بوقت قصير استكمل هذا الاتجاه مجموعة من العلماء، فاستبدلت النقاط بالحركات المعروفة الآن، الفتحة والكسرة والضمة، وهي عبارة عن صوتيات احرف اللين الثلاثة، الالف(أ) والياء(ي)، والواو(و)، وتلفظ بدون قَدْ.



لوحة رقم ٧٥ (تصوير المؤلف)
خط كوفي بدون تنقيط
شاهد الصحابي ابي الورداء،
متحف دمشق (٥هـ/٦٢٧م)

(٨) الذهبي: سير اعلام النبلاء، دار المعارف، القاهرة ١٣٣٣هـ، ج١، ص ٣٢١.

(٩) القلقشندي: صبح الاعشى في صناعة الانشا، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ج٣، ص ١٥١.



لوحة رقم ٧٦
خط كوفي
مشكوك على طريقة
أبي الأسود الؤلي

ولم تمض سنوات حتى استنبطت النقاط الموضوعة فوق الاحرف الساكنة او تحتها، لتمييز الحروف المتشابهة في الرسم بعضها من بعض، فأتت كما نعرفها على الشكل التالي:

ب ت ث ج ح خ ص ض د ذ ...

وفي اطار صوتيات الكلمة، ابتكر العرب علوماً عدة، من بينها ما هو قريب إلى حد مما نسميه اليوم بعلم الالسنية، واول من ابتكرها ـ كما هو سائد ـ الخليل بن احمد الفراهيدي(١٧٥هـ/ ٧٩١م) وهو واضع اول معجم عربي«العين» ومبتكر التقسيمات الصوتية للكلمة العربية، وواضع الاسس لعلم العروض في تقسيم الشعر. وتبعه سيبويه(١٥٤هـ/ ٧٧٠م) في كتابه«الكتاب» وهو اول كتاب وصلتنا فيه الاسس الاولى في علم النحو والصرف.

وتبعهما كثير من العلماء الذين تناولوا هذه الموضوعات. وبتقسيم الكتابة إلى جمل صوتية، اصبحت اللغة تقرأ من خلال صوتياتها البحتة.

من المفيد هنا الاشارة إلى محطة تاريخية واكبت اطلاق التجويد(التحسين) في فنَّيْ الخط والقراءة. وسميت هذه المحطة في التاريخ«بمحنة احمد بن حنبل»(١٠) التي استمرت ستة عشر عاماً(٢١٨هـ/٨٣٣م - ٢٣٤هـ/ ٨٤٩م)، وقد تناولت هذه المسألة موضوع كلام الله(القرآن)، هل هو مخلوق ام غير مخلوق. وكان المعتزلة من انصار الرأي الاول(١١). بينما تزعم الرأي الثاني المجتهد، إمام الدين«احمد بن حنبل»(٢٤١هـ/ ٨٥٥م). وانتهت هذه المحنة بعد جدال فكري طويل، اصدر على اثرها الخليفة العباسي المتوكل(٢٤٧هـ/ ٨٦١م) امره للمحدثين أن يقولوا ما عندهم، فكان له الاثر الواضح في نهاية دور المعتزلة.

لم يمض وقت حتى برز رأي ثالث يتزعمه ابو الحسن الاشعري(١٢)(٣٢٤هـ/ ٩٣٥م) مفاده: أن كلام الله له إطلاقتان. إطلاقة على الكلام النفسي اي الذاتي القديم، وهو القائم بذات الله ولا يشبه كلامنا، اي بلا حرف وصوت ولغة، وإطلاقه على اللفظ المنزل على النبيﷺ وهو الكلام المكون من حروف واصوات، وهذا اللفظ هو الحادث.

(١٠) موسى، جلال: نشأة الاشعرية وتطورها، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢، ص٢٤٦، ٢٤٧.
(١١) نفس المصدر، ص ٢٤٦، ٢٤٧
(١٢) ابو الحسن الاشعري، من اهم مؤسسي علم الكلام، وصاحب المدرسة التي تعرف باسمه.

ويفسر الاشعري رأيه هذا حين يقول، إن الكلام الذاتي لا يكون حروفاً واصواتاً لانها حادثة، تحدث ثم تنقضي، وإنما الكلام الذاتي أزلي بأزلية ذات الله وهو المعنى القائم المُعبَّر عنه باللفظ. واما اللفظ المنزل على النبي فهو عبارة عن الكلام الذاتي وليس عين الكلام الذاتي، والعبارة غير المعبر عنه أن هذه الحروف والاصوات تحصل حيث فعل الانسان.

لقد استند الاشعري برأيه هذا كما جاء في كتابه«الإبانة» من خلال تناول الفرق بين الخلق والامر عند الله في قوله تعالى:(**أَلَا لَهُ الْخَلْقُ وَالْأَمْرُ**)(١٣). وامر الله كلامه، وهذا يوجب أن كلام الله غير مخلوق، بدليل الآية الكريمة:(**لِلَّهِ الْأَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِن بَعْدُ...**)(١٤). يعني من قبل أن يخلق الخلق ومن بعد ذلك، وهذا يدل على أن الامر غير مخلوق(١٥)؛ ودليل آخر ذكره الاشعري لبيان أزلية كلام الله وهو ما ورد في الآية الكريمة:**﴿قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾**(١٦).

وهكذا يتفق ابو الحسن الاشعري مع قول احمد بن حنبل بقدم كلام الله الذاتي، إلا أن أحمد لم يُفَصِّل كما فَصَّل الاشعري بأن الكلام إذا اريد به الذاتي فهو أزلي غير مخلوق وأما إذا اريد به اللفظ المنزَّل على النبيﷺ فإن هذا اللفظ مخلوق.

ويؤكد ابن عساكر مرجعية هذا الرأي للاشعري، عندما نسب إليه قوله:«القرآن كلام الله قديم غير مغير ولا مخلوق ولا حادث ولا مُبْدَعٌ، اما الحروف والاصوات والمحدودات فمخلوق مُبْدَع»(١٧). والشهرستاني الذي هو من اهم المؤلفين في المدرسة الاشعرية يقول بعد أن يستعرض قول الحنابلة وقول المعتزلة:«فأبدع الأشعري قولاً ثالثاً وقضى بحدوث الحروف وحكم بأن ما نقرأه كلام الله مجازاً لاحقيقة، وهو عين الأبداع»(١٨). وفي مكان آخر من كتابه «نهاية الاقدام» ينسب للاشعري قوله:«وهو حدوث الحروف والكلمات، وقدم الكلام والامر الذي تدل عليه العبارات»(١٩).

هذا التفسير للاشعري، ساعد باعتقادنا على حل إشكالية«تجويد» كلام الله، واصبح المقرئون والخطاطون أكثر قدرة وإمكانية على التعبير، واطلقوا العنان لمواهبهم في تحسين اللفظ المنزَّل(الحروف والاصوات) في فني الخط والتجويد، فكان من نتيجة ذلك أن ساهموا في تبيان وتوضيح معنى الكلام النفسي القديم القائم بذات الله. وقد فسر بعض العلماء الاقدمين قول الله تعالى:(**يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ**)(٢٠)، «بأنه الصوت الحسن»(٢١). ويحدثنا القلقشندي(٨٢١هـ/١٤١٨م) عن فن الخط فيقول:«الخط الحسن يزيد الحق وضوحاً»(٢٢). وعن ارتباط الخط باللفظ في القرآن يقول:«حُسْن صور حروف الخط شبيه بِحُسْن مخارج اللفظ العذب في السمع»(٢٣).

(١٣) سورة الاعراف: الآية ٥٤.
(١٤) سورة الروم: الآية ٤.
(١٥) ابو الحسن الاشعري: الابانة، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٨٥هـ، ص ٢٢.
(١٦) سورة الكهف: الآية ١٠٩.
(١٧) ابن عساكر: تبيين كذب المفتري، طبعة دمشق ١٣٤٧هـ، ص ١٥٠، ١٥١
(١٨) الشهرستاني: نهاية الاقدام، مكتبة زهران، بيروت ص ٣١٣.
(١٩) نفس المصدر والصفحة.
(٢٠) سورة فاطر: الآية ١.
(٢١) ابو حيان التوحيدي: ثلاث رسائل، المعهد الفرنسي بدمشق ١٩٥١، ص ٣٨.
(٢٢) القلقشندي: ج٣، ص ٢٠.
(٢٣) نفس المصدر: ج٣، ص ٢٢.

وقد كان لتفسير الاشعري الذي ميز بين كلام الله الذاتي وبين اللفظ المنزَّل المحدث، صدىً وارتياحاً كبيرين عند كافة افراد الامة. هذه الامة التي كانت في ذلك الوقت تمر بمرحلة من اهم مراحل إنتاجها وإبداعها على كل الاصعدة. ذلك المناخ العام كان يتطلب مواقف من الفكر تتسم بنوع من المرونة والنظرة العلمية، إضافة إلى التطور اليومي لاحتياجات الامة. في نفس الوقت الذي يحتاج فيه إلى الرابط الفكري الجامع، وهو الدين. وفي هذا الشأن يقول الماوردي(٤٥٠هـ/١٠٥٨م) بأن الدين هو اقوى اسباب الالفة الجامعة بين الناس[٢٤]. ومن هنا تنبع اهمية رأي الاشعري، لكونه منسجماً مع النص الاسلامي عند المسلمين وهو القرآن والسنّة والإجماع.

وبهذا نكون قد اوجزنا الكلام عن اثر القرآن الكريم في بزوغ فني الخط والتجويد. فإذا ما تناولنا كل فن منهما على حدة، فإننا نعلم اولاً مدى فردانية فن الخط الاسلامي بالنسبة للحضارات الاخرى. ولقد سبق ووضعت بشأنه مؤلفات عديدة، تناولته من كل الجوانب، لكننا سنتناول جماليته ووحدته مع الفنون الاسلامية الاخرى في البابين الاخيرين من بحثنا.

لكننا وبكلمة سريعة سنذكر بأهم خصائص الخط العربي: فالخط الكوفي كان يشكل انطلاقة التحسين في فن الخط[٢٥]. بعد ذلك تطورت الخطوط حسب احتياجات المجتمع الاسلامي، فانتشرت مراكز النسخ بكثرة في كل مكان. وكثرت انواع الخطوط، فأتت مبنية على عدة اقلام ومرجعها كما يقول«القلقشندي» إلى اصلين، وهو التقوير والمبسوط، المقوّر هو المعبّر عنه احياناً باللّين، كالمثلث والرقاع ونحوهما...، والمبسوط وهو المعبّر عنه احياناً باليابس، كالكوفي[٢٦].

وهنا نذّكر بأهم انواع الخط: المشق والكوفي والنسخي والريحاني والثلث والفارسي والمغربي والديواني. اما أهم اصحاب القلم فهم: الوزير ابن مقلة (٣٢٨هـ/٩٣٩م) وابن البواب (٤١٣هـ/ ١٠٢١م) وياقوت المستعصمي (٦٨٥هـ/ ١٢٨١م) وأحمد قره حصاري (٨٧١هـ/ ١٤٦٦م) والحافظ عثمان بن علي (١١٠٥هـ/١٦٩٣م).

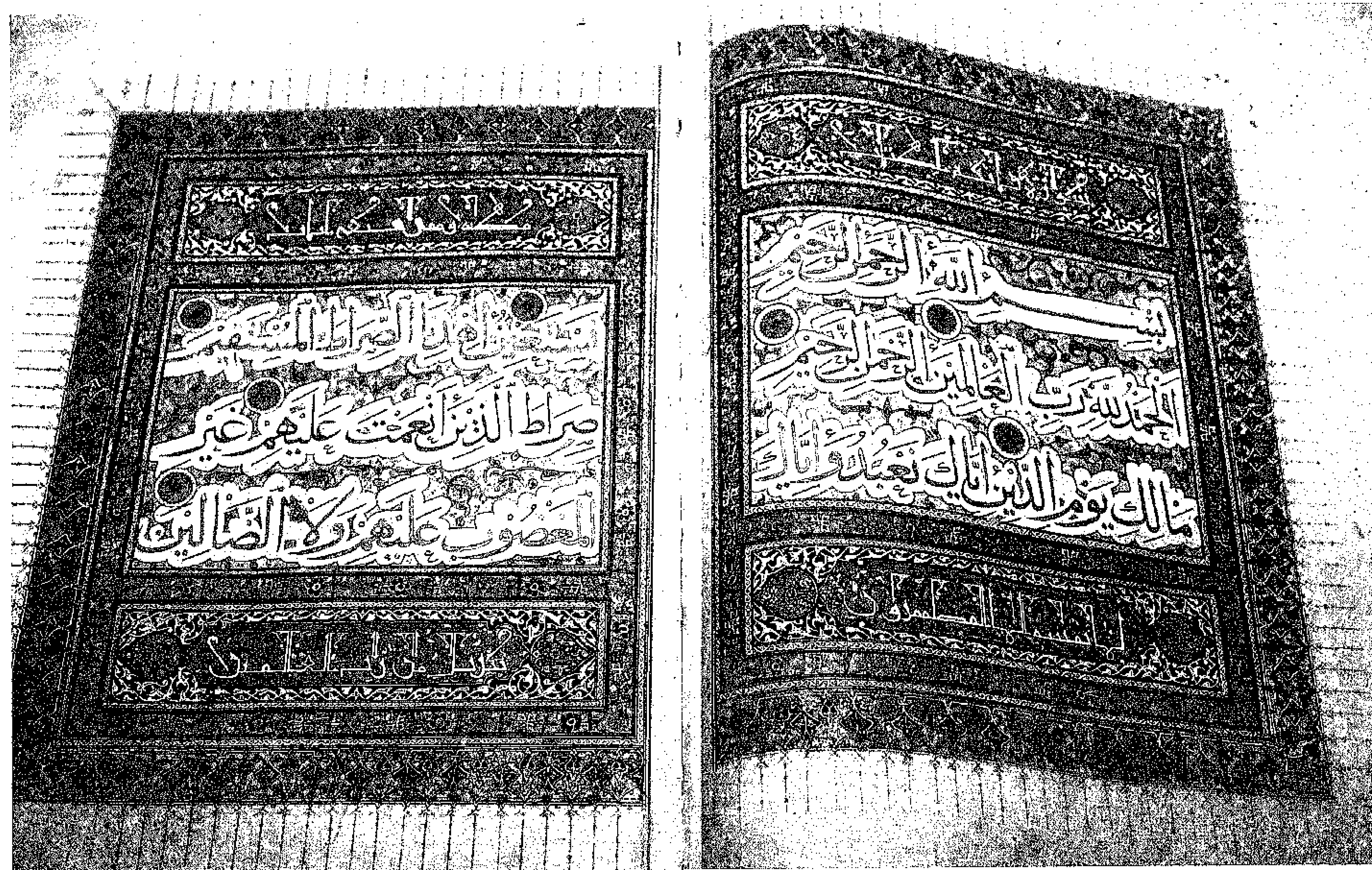
ننهي كلامنا هذا عن بزوغ فن الخط، باستعراض بعض اللوحات المخططة باقلام مختلفة (**لوحة رقم** ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠).

اما عن التجويد واهتمامنا به، فإنه يصب في زاوية كونه ـ وحسب اعتقادنا ـ يشكل المصدر الاساسي لفن الموسيقى(النغم) بشخصيته الاسلامية(الطرب) وهذا الطرح لم يسبق بحثه، لذلك خصصنا له في بحثنا فصلاً نتناوله في الصفحات التالية مباشرة.

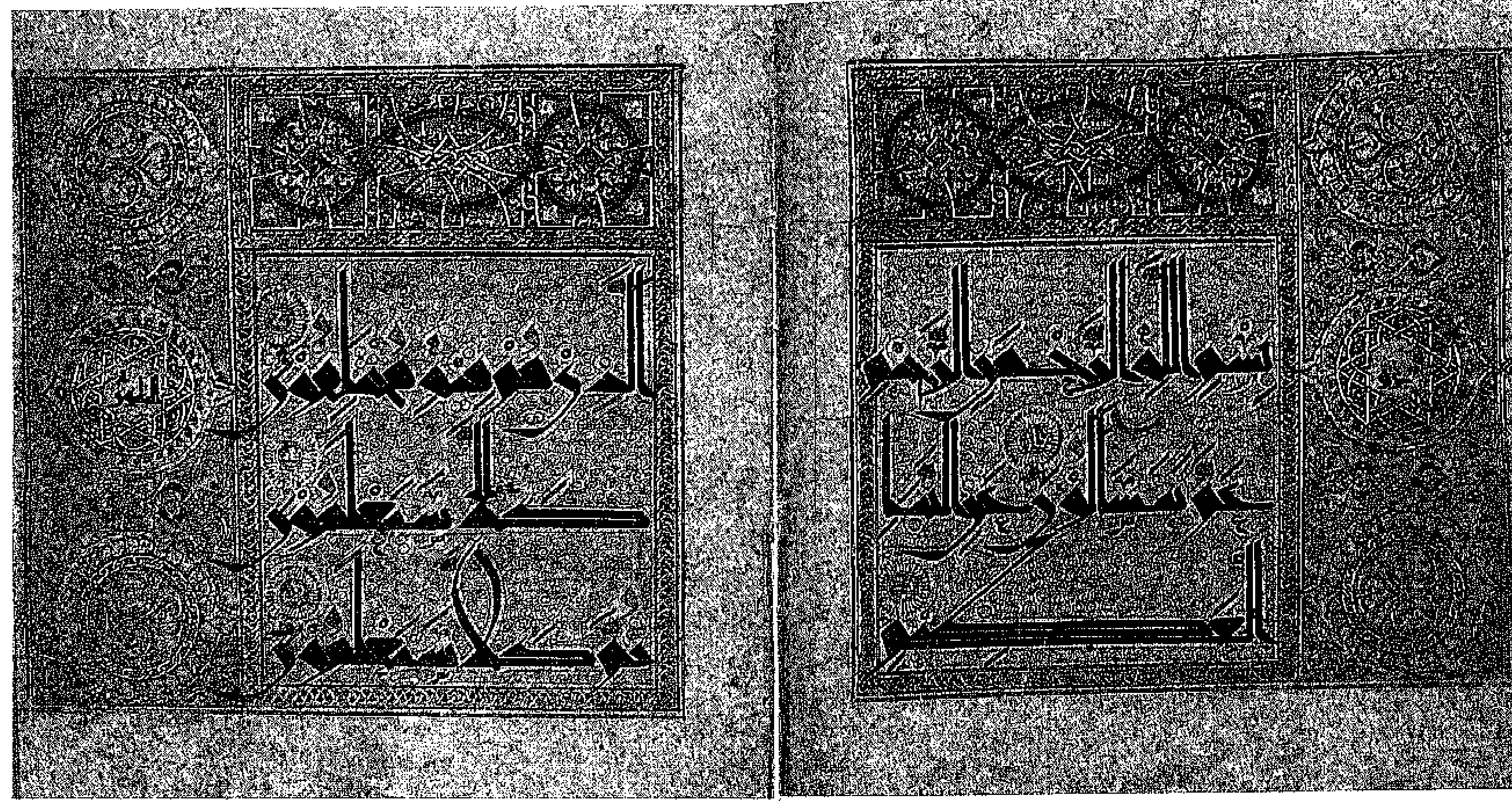
(٢٤) الماوردي: ادب الدنيا والدين، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٧٨، ١٤٩، ١٥٠.

(٢٥) القلقشندي: ج٣، ص ١١.

(٢٦) نفس المرجع والصفحة.



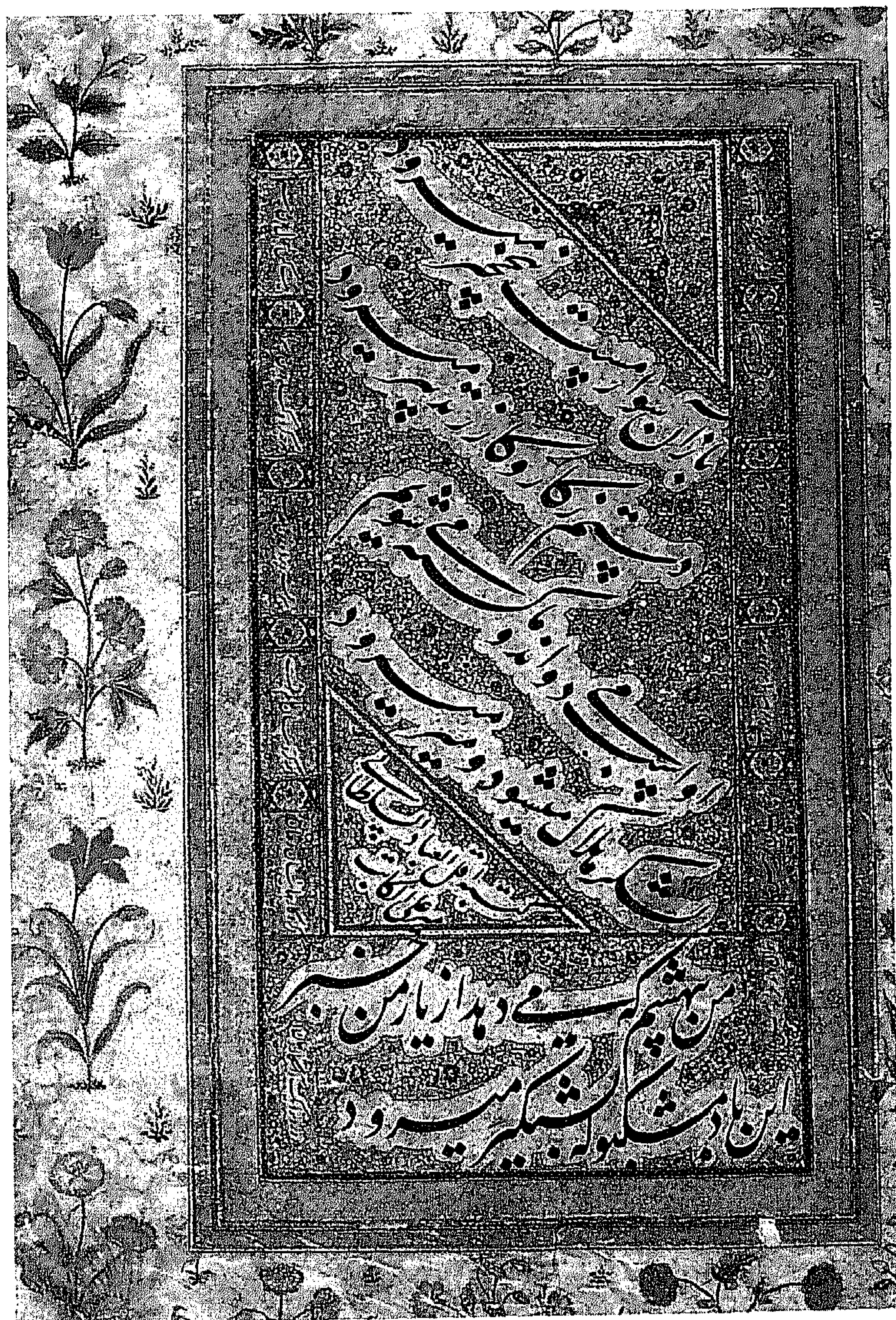
لوحة رقم ٧٧ (تصوير المؤلف)
مصحف مخطط،
متحف توب كابه
استنبول (القرن ٩هـ/ ١٥م)



لوحة رقم ٧٨
خط كوفي مشرقي،
القرآن الكريم،
إيران (القرن ٦ هـ / ١٢م)

لوحة رقم ٧٩
خط محقق،
القرآن الكريم،
مصر

هم فيها خلدون
ويوم نحشرهم جميعا
ثم نقول للذين أشر
كوا مكانكم
أنتم وشركاؤكم



لوحة رقم ٨٠
خط تعليق،
شعر،
إيران (٩٢٧ هـ / ١٥٢٠م)

الفصل الثاني

«التجويد»: المصدر الاساسي لتعريف فن الموسيقى (الطرب) عند المسلمين

لم يسبق أن وضعت مؤلفات تناولت التجويد من الزاوية الموسيقية البحتة، ولا من ناحية كونه يشكل المصدر الاساسي لفن الموسيقى (الطرب) عند المسلمين.

فقد انحصرت دراسة المؤلفات الحديثة التي اهتمت بموسيقى التجويد بالناحية الفقهية، واحياناً بصوتيات اللغة، مثل كتاب «الاذان والمؤذن» وكتاب «التغني بالقرآن» وكتاب «الجمع الصوتي الاول للقرآن» للبيب السعيد، وكتاب «الاعجاز الموسيقي في القرآن» لمحيي الدين رمضان وغيرها. اما المؤلفات الاسلامية التراثية، المتخصصة في التجويد والقراءات او علوم القرآن، فهي غزيرة جداً، تكاد لا تحصى من اهمها: كتاب «القراءات السبع» لابن مجاهد (٣٢٤هـ/ ٩٣٥م)، وهو اول من صنّف علم القراءات واسندها. وكتاب «الرعاية» لمكي بن ابي طالب (٤٣٧هـ/ ١٠٤٥م)، وكتاب «التيسير في القراءات السبع» للدائي (٥٣٠هـ/ ١١٣٥م)، وكتاب «الجامع لأحكام القرآن» للقرطبي (٦٧١هـ/ ١٢٧٢م)، وكتاب «منجد المقرئين» لابن الجزري (٨٣٣هـ/ ١٤٢٩م). اما المؤلفات الحديثة فقد تناولت الموسيقى العربية من ناحية تاريخية ونظرية بحتة. ومن اهم المستشرقين الذين خاضوا هذا الموضوع ارْلنجيه (ERLANGER)، وفارمر (FARMER).

ومعظم المخطوطات التراثية التي استند اليها البحاثة، تناولت الموسيقى من الناحية النظرية البحتة، وكأنها من علوم الرياضيات، نذكر منها: رسالة الكندي في الموسيقى (٢٦٠هـ/ ٨٧٤م)، كتاب الموسيقى الكبير للفارابي (٣٣٩هـ/ ٩٥٠م)، ورسالة ابن سينا (٤٢٨هـ/ ١٠٣٨م)، ورسالة الطوسي (٦٧٢هـ/ ١٢٧٣م)، ورسالة ابن منجم (٣٠٠هـ/ ٩١٢م)، ورسالة صفي الدين الارموي (٦٩٣هـ/ ١٢٩٤م) **(لوحة رقم ٨١، ٨٢)**. كما أن هناك مجموعة من المصادر التراثية تناولت الموسيقى والغناء من ناحية تاريخية، شكّل بعضها موسوعة لتراجم المغنين والملحنين، ومن اهمها كتاب «الاغاني» لابي الفرج الاصفهاني، والذي يعد أكبر موسوعة وضعت في هذا المجال، ويتألف من ٢٤ جزءاً.

ومع ذلك، فإنه لم يظهر حتى الآن دراسة حديثة، تبين بعض نماذج الاغاني بألحانها المدونة، كما كانت تغنى في تلك العصور. واحتمال وجود مثل هذه المصادر ممكن ضمن المخطوطات التي تكاد لا تحصى والمكدسة في خزائن الاوقاف، وبعض المتاحف الاسلامية، وخاصة في مدن القاهرة واستنبول وبغداد ودمشق. وهذا ما اكده الباحث بالاسلاميات المعاصر «فؤاد سزكين»(١) عندما التقيت به في مكتبة السليمانية باستنبول. حيث ذكر لي أنه ورد في كتاب «الادوار» لصفي الدين الارموي، بضع ابيات شعرية مدون تحت كلماتها اللحن كما غُنّت في ذلك

(١) فؤاد سزكين: رئيس معهد تاريخ العلوم العربية والاسلامية حالياً في إطار جامعة فرنكفورت الالمانية، وهو من اصل تركي.

فان دساتينها يستخرج بان تقسم ح م ثمانية اقسام ونضيف اليها قسما آخر
من مقدار اح ونعلم على نهاية ه فه مثل وثمن ح م نقسم ه م ثمانية اقسام
ونضيف اليها قسما آخر من مقدار اه ونعلم على نهايته ب فب مثل وثمن ه فاما
دستان ه فانه يسمى الوسطى القديمة واما دستان ب فانه يسمى الزايد فنغمات
اب ح هي على ترتيب ذي المدتين منكوسا وهو الذي يسمى ذا التضعيف الثاني
الاحد ثم نقسم ب م اربعة اقسام ونعلم على نهاية القسم الاول منه ط ثم نقسم
ط م ثمانية اقسام ونضيف اليها قسما آخر ونعلم على نهايته و وهذا الدستان يسمى
وسطى زلزل فو مثل وثمن ط م ثم نقسم و م ثمانية اقسام ونضيف اليها قسما آخر
من مقدار او ونعلم على نهايته ح ويسمى دستان المجنب فهذه هي الدساتين السبعة
المشهورة التي توضع على زند الساعد من هذه الآلة فليكن على النقط التي بإزاء
الاوتار الدساتين اما من البم فما ذكرناه من الاحرف واما في المثلث فمطلقه
ح وزايده ط ومجنبه يه وسبابته [illegible] والوسطى القديمة [illegible] وعلى وسطى زلزل
[illegible] وعلى البنصر [illegible] وعلى الخنصر [illegible] واذ مطلق المثنى بعينه [illegible] ونغمة [illegible] فزايده [illegible]
[illegible] وسبابته [illegible] ونهايته يكمل ذو الكل الاثقل اذ هي ضعف [illegible] والطرف الاحد من ذي الكل
الاحد [illegible]
يكمل بها بعد ذي الكل الاحد ولنجعل لذلك مثالا

البم
المثلث
المثنى
الزير
الحاد

الطرف الاثقل — الطرف الاحد

لوحة رقم ٨١
صفحة من مخطوطة الرسالة
الشرقية في النسب التأليفية،
لصفي الدين الأرموي (٦٩٣ هـ / ١٢٩٣م)

لوحة رقم ٨٢
صفحات من كتاب
كنز التحف،
مؤلف مجهول
(القرن ٨ هـ / ١٢م)

الوقت، وأن التدوين بلغة سبق وشرحها الارموي، فكانت موضوع كتابه«الادوار»(**لوحة رقم ٨٣**). ويُعَدّ ما ورد وثيقة وحيدة إلى حد الآن، لكنها تبين حقيقة أن هناك احتمال كبير بوجود أمثلة أخرى في المخطوطات المكدسة في الخزائن، ولم تنشر بعد.

وعلى الرغم من أنه ورد في كتاب الاغاني للاصفهاني، رموز يشير بها إلى اسم النغم التي غنت به الاشعار الواردة في الكتاب، وأن هذه الرموز تحدد نوع الايقاع المستعمل، كما تحدد المقام الموسيقي المتبع في الاغنية، إلا أن سياق النغم لم يحدد، لذا فقد كان موضوع فك هذه الرموز شغل البحاثة في هذا العصر، مستندين إلى انواع التدوين، كما ظهرت في المؤلفات التي تناولت الموسيقى من ناحية مقاماتها وإيقاعاتها، فكان كتاب رسالة ابن منجم من اهم المراجع التي استند إليها البحاثة في الموسيقى. ومن هؤلاء البحاثة الأب كولانجيت (COLLANGETTES)، ويوسف شوقي.

وانت يمكنك ان تقرن بكل جزء من حركة
من حركات الادوار والاسباب والفواصل
نقرة نقرة بالمضراب على الوتر وليكن الضرب
مستديرا بحيث يكون ازاء كل سبب نقرتان
على الوتر متوجهة الى جهة السفل ونوتها الى جهة
الفوق فلنضع الآن بازاء كل نغمة عدد نقراتها
بالخط الهندي طريقة في نوروز في ضرب الرمل
الصوت
على صبكم يا حاكمون توقفت قوا
ومن ملكم يوما عليه نقص د قوا
ولا تتلفوه بالصدود فانني

يحاذر ان يشكو اليكم فتنش في قوا
وانت يمكنك ان تضرب هذا الصوت بعينه في
حجازي بان تاخذ عوضا عن نغمة ب نغمة ح والباقي
على حالها والالفاظ والنقرات كما هي ويمكنك
ان تضربه بعينه في راست بان تاخذ عوضا عن ب ح
ويمكن ايضا ان تضربه بعينه في زيرافكند
بان تاخذ عن نغمة يه ح والباقي على حاله وهذه طريقة
في الرمل كواشت
الصوت
على الهجر لا والله ما انا صابر

وعن بري على فقد ال احبة فادر
طريقة في القديم يعرف بمجنب الرمل
طريقة في القديم ثقيل اول مطلق وهي تسعة ادوار
الأول
الثاني
الثالث
الرابع
الخامس

السادس
السابع
الثامن
التاسع

تمت بحمد الله تعالى وحسن توفيقه اللهم
صل على سيدنا محمد نبي الرحمة وشفيع الامة
وآله الطاهرين وسلم
في شهور سنة ثلث وثلاثين وستمائة اللهم
اغفر لكاتبه ولقاريه ولمن نظر فيه وقال
آمين رب العالمين

لوحة رقم ٨٣
صفحات من كتاب الأموي «الأدوار»
يتبين فيها بضع أبيات
من الشعر مدوّن تحت كلماتها اللحن
كما غنت في ذلك الوقت.

وما من شك، من أن يوم الحصول على العديد من الاغاني التراثية مع الحانها المدونة، سيكون يوماً عظيم الاهمية، بحيث نسمعها كما كانت تغنّى في القرون الماضية، وهذه الوثائق إذا ما برزت، فستشكل أثراً كبيراً على مستقبل الموسيقى في البلاد العربية الحاضرة، لما ستضيفه إلى جانب الموروثات الحالية السمعية والتي تعتبر التواصل الوحيد حتى الآن مع التراث.

اما التجويد القرآني، فتظل له اهميته الفريدة، في المساعدة على حفظ شخصية الموسيقى العربية(الطرب). وهو ما زال حتى الآن يشكل الرابط الروحي لموسيقى الطرب بين جميع اقطار العالم العربي والاسلامي.

لقد قيل الكثير عن الاستماع إلى القراءة والتجويد او إلى الاغاني«بالسماع»، ووضع في هذا الموضوع كتب وفصول عديدة. وقد أجاز بعض العلماء والمتصوفون هذا السماع، كما أن منهم من حرّمه، ووضع له آخرون احكاماً تتناول المكان والزمان والإخوان(اي الحلقة وما تضمه من المريدين). وقد قيل في ذلك:«لا يجعل في القلب ما ليس فيه، ولكن يحرك ما هو فيه»[٢]. وجاء في القرآن الكريم:﴿**وإذا قُرِيء القرءان فاستمِعُوا لَهُ وأنصِتُوا لَعَلّكُمْ تُرحَمُوْنَ**﴾[٣]. ويقول السهر وردي(٦٣٢هـ/ ١٢٣٤م) عن معاني السماع الصوفية إنه:«يستجلب الرحمة من الله الكريم»[٤]. ويقول الغزالي(٥٠٥هـ/ ١١١١م) عنه إنه:«يؤثر في تصفية القلب والصفاء بسبب الكشف»[٥]. ويقول ايضاً:«إنه وارد حق جاء يزعج القلوب إلى الحق، فمن اصغى إليه بحق تحقق، ومن اصغى إليه بنفس تزندق»[٦].

ويحكي الغزالي عن غاية السماع فيقول:«ومقصده معرفة الله سبحانه، ولقاؤه والوصول إليه، وكشف الغطاء»[٧]. وفي المعنى يقول القشيري(٤٦٥هـ/ ١٧٠٢م):«بروق تلمع ثم تخمد، وانوار تبدو ثم تختفي، ما احلاها لو بقيت مع صاحبها طرفة عين»[٨].

وقد وصف القرآن الكريم حالة المستمع، فجاء فيه:﴿**اللّه نزَّل أحْسَنَ الحَديث كتاباً مُتَشَابِهاً مَثَانيَ تَقْشَعِرُ مِنْهُ جُلُودُ الّذين يَخشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلينُ جُلودُهُم وقُلوبُهم إلى ذكْرِ اللّه**﴾[٩]. وجاء في آية أخرى:﴿**وَإذا سَمِعُوا ما أُنزِلَ إلَى الرَّسولِ تَرَى أعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمّا عَرَفُوا مِنَ الحَقِّ**﴾[١٠].

لقد اوردنا فيما سبق، بعض ما قاله الاقدمون في مصنفاتهم في أثر الطرب في النفوس. وبانتقالنا للحديث عن مصدر الطرب وعلاقته الوثيقة بالتجويد القرآني، نجد أن اهمية الكلمة في الاسلام، كانت وراء ظهور ما سمي بالغناء الديني، وذلك منذ العهد الاسلامي الاول. وكان المؤشر لذلك باديء ذي بدء«الأذان» كشكل جديد في دعوة المصلين للصلاة، بدلاً من الآلات الناقرة او الموسيقية التي كانت الاديان الاخرى تستعملها لهذه الغاية، وكان المؤشر الثاني، انتشار تلاوة القرآن بشكل واسع في كل ديار الاسلام، وإحلال التغني بالقراءة محل التغني بالشعر القديم

(٢) الغزالي: إحياء علوم الدين، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٣، ص ١١٣٩(مجلد، ج٦، ص ١٤٩) وانظر الرسالة القشيرية، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٣، ص١٥٧.
(٣) سورة الاعراف: الآية ٢٠٤.
(٤) السهر وردي: عوارف المعارف، دار الكتاب، بيروت ١٩٨٣، ص ١٧٤.
(٥) الغزالي، ص ١١٦٩(م٢، ج٦، ص ١٧٩).
(٦) نفس المصدر، ص ١١٦٦(م٢، ج٦، ص ١٧٦).
(٧) نفس المصدر، ص ١١٥٩. ١١٦٠(م٢، ج ٦، ص ١٦٩، ١٧٠).
(٨) الرسالة القشيرية، ص ١٥٧.
(٩) سورة الزمر: الآية ٢٣.
(١٠) سورة المائدة: الآية ٨٣.

ذي الدلالات التي لا تتناسب ومضمون وقيم الدعوة الجديدة. وبعد اتساع رقعة البلاد الاسلامية، وتعدد الشعوب التي دخلت الاسلام، صنفت مؤلفات كثيرة لتحديد اللهجات في القراءة القرآنية. ووضعت لهذه اللهجات احكام موحدة، سميت«أحكام التجويد» وهي التي حدَّت من تقليد الحان الشعر في ذلك الوقت، باعتبار أن التقليد وهذا التلاحُن يؤديان إلى الخروج عن النطق الصحيح في القرآن الكريم، مما يؤدي احياناً إلى تغيير في المعنى.

ومع ذلك فإن التغني بالقرآن بقي، ولكن مقيّداً بهذه الاحكام، ثم ظهر نتيجة لذلك فن جديد عرف«بالطرب». وهو تغن في التلاوة. وجد مصدره في صوتيات كلمات القرآن الكريم. من خلال دراستنا تبين لنا أن فن«الطرب» هذا هو فن موسيقي إسلامي بحت، نبع من البيئة الحضارية للمدينة الاسلامية بالتحديد. وقد صبغت هذه التركيبة اللحنية بصبغتها الجديدة مختلف انواع الاغاني الدينية منها والدنيوية على حد سواء. واصبح فن الطرب سيد الموقف في الغناء عامة على مر العصور الاسلامية وحتى يومنا هذا.

بعد هذه العجالة في تناول اهم موضوعات هذا القسم بإيجاز، نعرض بشكل موسع لهذه الموضوعات ونبدأ بالعنوان الاول منها وهو:

أ ـ الغناء الديني

هناك حقيقة تاريخية معروفة، وهي أن الغناء الديني في الاسلام، كان غناءً محصوراً في صوتيات الكلمة فقط، ولم يعرف الاسلام اي صيغة اخرى رافقت الشعائر الدينية، كالموسيقى البحتة المجردة من الكلمة. وفي حالات خاصة تدخل في إطار حلقات التصوف بنوع من الغناء الديني، يرافقه بعض الآلات الإيقاعية.

هذا الفن الغنائي ـ استكمالاً لبحثنا ـ هو دراسة الناحية النغمية واللحنية فقط، اي الناحية الصوتية بالتحديد، وذلك انسجاماً مع استعمالنا لكلمة«موسيقى» الواردة في موضوع البحث، وعندما نقوم بذلك فإننا نتناغم مع الجمالية الموسيقية من هذا الفن، بالقدر الذي نبتعد فيه عن جماليات الناحية اللغوية. إلا أن ذلك لا يقلل ابداً من اقتناعنا، من أن للغة تأثيراً مباشراً على السياق اللحني في بلاغتها وبيانها وصورها ومعانيها، إضافة إلى تأثيرها القوي جداً في جانبها الصوتي، حيث يدخل كل ذلك في مصير تركيبة وصياغة الالحان والاغاني وانغامها.

الأذان من اوائل ظواهر اهمية الكلمة

إن اهمية الغناء في فن الموسيقى عند المسلمين تنبع من اهمية الكلمة عندهم، هذه الكلمة التي كانت اساس النداء الداعي إلى الصلاة من مبنى المسجد، فأُتي بصيغة«الأذان» اي باستعمال الكلمة بالدرجة الاولى، ولم يأت باستعمال آلة موسيقية أو ايقاعية. وهي ظاهرة جديدة خلافاً لما كان سائداً في الاديان السابقة للدعوة الاسلامية، حيث جرت العادة على استعمال البوق للدعوة إلى الصلاة عند اليهود او استعمال الناقوص عند النصارى.

وحتى ندرك بوضوح اهمية استعمال الأذان كظاهرة جديدة في الدعوة إلى الصلاة، يجب أن نتأمل سوياً مدى قوة وتأثير هذه الظاهرة على المسلمين الاولين، خاصة وأنها كانت جديدة عليهم في تلك الحقبة من التاريخ. كان على المؤذن أن يتحلى بصوت جميل، وقد آثر النبيﷺ بلالاً بالأذان على صحابي آخر«لأنه كان اندى صوتاً»(١١).

(١١) السعيد، لبيب:«الاذان والمؤذن»، الهيئة العامة، القاهرة ١٩٧٠، ص ٩٤ استناداً إلى ابن هشام في السيرة النبوية.

والصوت الحسن هذا كان مطلوباً لتلاوة القرآن الكريم، ومع الوقت اصبح للأذان والتلاوة الحاناً خاصة. فالأذان أخذ قالباً معيناً في التركيبة اللحنية، يتناسب مع كونه نداءً إلى الصلاة، اما التلاوة فقد اصبح لها تركيبة لحنية اغنى، كونها كانت تؤدى في مناسبات مختلفة ومتعددة.

وهذا يدفعنا إلى معالجة الموضوع التالي:

الأسباب التي أدت إلى التغني بالقرآن

يمكننا أن نحدد على سبيل الحصر، الاسباب التي ادت إلى التغني بتلاوة القرآن الكريم بما يلي:

أولاً: حب العرب لفن الغناء بموازاة حبهم للكلمة، فللكلمة المغنّاة عندهم وقع أكثر تأثير في نفوسهم من الكلمة المقروءة فقط.

ثانياً: مقاومة التغني بالشعر كون بعض مضامينه لا ينسجم مع الدعوة الجديدة. يقول القرطبي(٦٧١هـ/ ١٢٧٢م): «يعني أن الشعر ليس يُكره لذاته وإنما يُكره لمضامينه»(١٢). ولذلك استُبدِل هذا الفن المحبب عند العرب من صيغة التغني بالشعر إلى صيغة التغني بتلاوة القرآن الكريم. ويضيف القرطبي في هذا الموضوع: «كانت العرب تولَع بالغناء والنشيد في أكثر اقوالها، فلما نزل القرآن أحبوا أن يكون القرآن مكان الغناء، فقال(ويقصد النبي): «ليس منا من لم يتغن بالقرآن»(١٣). ويعلّل ابن قيِّم الجوزية(٧٥١هـ/ ١٣٥٠م) ذلك بقوله: «إنه لا بد للنفس من طرب واشتياق إلى الغناء، فعُوِّضَت عن طرب الغناء بطرب القرآن»(١٤). ويبرّر ذلك فقهياً بقوله: «كما عُوِّضت عن كل محرَّمٍ ومكروه بما هو خيرٌ لها منه»(١٥).

ويقول النبيﷺ مبيّناً اهمية الصوت الحسن في التلاوة: «زيّنو القرآن باصواتكم»(١٦). ومما قاله النبيﷺ في هذا السياق ايضاً: «إن لكل شيء حلية وإن حلية القرآن الصوت الحسن»(١٧). ذلك هو كلام النبيﷺ عن اهمية القراءة بالصوت الحسن. وقد بيّن منزلة واهمية التغني بالقرآن فقال: «ما أذن الله لشيء كإذنه لنبيٍّ حسَن الصوت أن يتغنى بالقرآن»(١٨). وقد ناقش الفقهاء هذا القول كثيراً وذلك لتحديد معنى التغني. ويقول ابن قيِّم الجوزية في كتابه«زاد المعاد» عن هذا الحديث: «التغني بالقرآن هو تحسين الصوت والترجيع بقراءته، والتغني بما شاء من الاصوات واللحون»(١٩).

وبالرغم مَن بروز بعض المعارضة للتغني بتلاوة القرآن الكريم، إلا أن ذلك كان مقبولاً عموماً نظراً لإسناد شرعيّته دائماً إلى اقوال النبيﷺ في كثير من المؤلفات المخطوطة. وبالتالي فقد استمر التغني بالقرآن كحقيقة واقعة على امتداد العصور الاسلامية.

كل هذا يوضح اسباب التغني بالقرآن منذ مطلع الدعوة واسباب قوة انتشاره في المجتمع. ونجد أن ذلك لم يلغ

(١٢) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، دار الكتاب المصرية، القاهرة ١٩٣٣، ج ١٣، ص ١٥١.
(١٣) القرطبي، ج ١، ص ١١.
(١٤) نفس المصدر والصفحة.
(١٥) ابن قيِّم الجوزية: زاد المعاد، المطبعة المصرية ومكتبتها، القاهرة ١٣٢٤هـ، ج ١، ص ١٣٦.
(١٦) القرطبي، ج ١، ص٩، استند برواة للحديث.
(١٧) السعيد، لبيب: التغني بالقرآن، الهيئة المصرية، القاهرة ١٩٧٠، ص ٧٦، عن رواية لانس بن مالك، وأورده عبد الرزاق في«الجامع» وفي «المصنّف».
(١٨) ابن قيِّم الجوزية: ج ١، ص ١٣٥.
(١٩) نفس المصدر، ج ١، ص ١٣٤.

الغناء بالشعر، لأنه ظل قائماً. ثم إنه أزدهر وبشكل كبير في كل ديار الاسلام وصولاً إلى الاندلس، وجنباً إلى جنب مع التغني بالقرآن. وفي تلك الحقبة كانت مضامين ومعاني التغني بالاشعار تنسجم بالغالب مع حضارة المدينة الاسلامية، وتختلف نسبياً عما كانت عليه ايام الجاهلية.

بروز احكام القرءة والتجويد

مع تطور المدن الاسلامية وازدهار الثقافة وارتفاع مستوى المعرفة والذوق الفني لدى الناس، كثرت حاجاتهم وتعقدت، وكان لفن التغني بالقرآن وبالاشعار شأن كبير بذلك. وقد كثر الحديث في تلك الآونة عن إجازة او عدم إجازة التطريب والتلحين في التلاوة، وعن شروطها واحكامها(التطريب والتلحين في هذا السياق للحديث يأتيان ضمن مفهوم الافراط والمبالغة بالنغم على حساب اصول القراءة). ولم يكن ذلك منفصلاً عن التطور الذي طرأ على التلاوة من هذه الناحية، حيث اصبح لقراءة القرآن وحتى العادية منها، احكامها وشروطها وأطرها العامة التي تضع القارىء في محيط آدابها.

وقد عنيت هذه الاطر والاحكام بثلاث نواح هي: القراءة، والتجويد، والتطريب. وقد كان لتلك النواحي علومها التي استخلصتها من الناحية العلمية، اي من القراءة الفعلية، كما كانت تؤدّى في المحافل الدينية وخاصة على افواه القرّاء، وشيوخها، وكما تناقلتها الاجيال. ولم يكن ذلك في البداية بالامر اليسير، حيث كانت القراءة تختلف باختلاف لهجات العرب. وقد تنوعت القراءة في العهود الاسلامية وخاصة بعد تأسيس الدولة الاموية، كما تنوعت الاغاني المحلية. لكن مع تأسيس الدولة العباسية وبعد أن اصبح لبغداد مركز إشعاعي مؤثر في كافة الاقطار الاسلامية، اخذ هذا التفاوت والتنوع بالثقافات يضعف ويحلّ محله ثقافة ذات إيحاء واحد مستّمدّ من الدعوة. وقد انسجم ذلك مع طبيعة هذه الدعوة وما تحمله من صفات شمولية الاهتمام. ومنذ بداية القرن الثالث الهجري اخذت تبرز مجموعة من المؤلفات التي عملت على جمع القراءات وتبويبها وتصنيفها اعتماداً على التلاوة في عهد النبيﷺ وبلهجة قريش بوجه خاص.

لقد حصر العرب علم التلاوة بسبع قراءات صُنِّف فيها مؤلفات عديدة، تصف هذه القراءات وتتكلم عن قُرائها ومشايخها. وتسند مختلف القراءات التي اتبعتها إلى تلك القراءات السبع والتي اسندها بدورها إلى قُرّاء النبيﷺ. وقد حُدِّدت هذه القراءات بسبعة على يد ابن مجاهد(٣٢٤هـ/ ٩٣٥م)، وأضيف إليها بعد ذلك إضافات جديدة، فاصبحت عشراً، ثم اربع عشرة إلا أن القراءات السبع الاولى بقيت الاساس المعتمد عند كافة المسلمين. ونورد فيما يلي اسماء مشايخ القرّاء السبعة كما وردت تراجمهم عند الداني(٥٣٠هـ/ ١١٣٥م) في كتابه«التيسير في القراءات السبع» وهم:

١.ابن عامر الشامي(١١٨هـ/ ٧٣٦م).

٢.ابن كثير المكي(١٢٠هـ/ ٧٣٧م).

٣.عاصم الكوفي(١٢٧هـ/ ٧٤٤م).

٤.ابو عمرو البصري(١٥٤هـ/ ٧٧٠م).

٥.حمزة الكوفي(١٥٦هـ/ ٧٧٢م).

٦ ـ نافع المدني(١٦٩هـ/ ٧٨٥م).

٧ ـ الكسائي الكوفي(١٨٩هـ/ ٨٠٤م).

وتبع ذلك مؤلفات اخرى اهتمت باحكام التجويد، التي هي بالاساس جمع للقواسم المشتركة الواردة في مختلف القراءات من الناحية الصوتية لها. يقول ابو محمد مكي بن ابي طالب القيسي(٤٣٧هـ/ ١٠٤٥م) مؤلّف كتاب«الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة».«ولست اذكر في هذا الكتاب إلا ما لا اختلاف فيه بين أكثر القراء. فيجب على كل من قرأ حرف كان من السبعة أن يأخذ نفسه بتحقيق اللفظ وتجويده، وإعطائه حقه على ما نذكره مع كل حرف في هذا الكتاب»(٢٠).

وقد اختص علم التجويد بالحرف. وعن ذلك يقول التهانوي(القرن ١٢هـ/ ١٨م). في معجمه:«التجويد في اللغة التحسين. وفي اصطلاح القراء تلاوة القرآن باعطاء كل حرف حقه من مخرجه، صفته اللازمة من همس وجهر، وشدة ورخاوة ونحوها، وإعطاء كل حرف مستحقَّه مما شاء من الصفات المذكورة، كترقيق المستغل وتفخيم المستعلي ونحوهما. وردّ كل حرف إلى اصله من غير تكلّف»(٢١).

وبكلام آخر، فإن احكام التجويد تُعنى بمخارج كل حرف من مخرجه المختص به، وتعنى بأحكام نطق كل حرف على حدة، وكذلك في حالة تركيبه مع غيره، وعند لفظ الحرف تعنى باسس المد والقصر، وفي وضع الكلمات والجمل تعنى بأحكام الوقف والابتداء.

يقول محمد السهلاوي في تفصيل احكام التجويد(٢٢): «إن للحرف حالتين،(حالة الانفراد)(وحالة التركيب) تحاول أحكامه منفرداً تحديد مخرجه ثم تحديد الصفات اللازمة له. وعندما يتركب مع غيره من الحروف، تنشأ احكام الترقيق والتفخيم والإظهار والإدغام وغير ذلك. ثم عندما تتركب الكلمات بعضها مع بعض مكوّنة جملاً تنشأ احكام الوقوف والابتداء».

ويهتم التجويد بالنطق، لكن ليس بالنطق العادي الذي يكون على وتيرة واحدة، كما هو الحال عادة عندما نقرأ ايّ موضوع، وإنما بالنطق المخصص لقراءة القرآن بالذات. فالتجويد في الحقيقة، إلى جانب اهتمامه بالنطق الصحيح، يهتم بتحلية هذا النطق وتحسينه. وهنا يكمن معنى دخول التجويد في باب الصوتيّات من الناحية النوعية، في درجة القوة وفي درجة مستوى الصوت. ويتبين لنا ذلك من خلال عبارات التهانوي عن التجويد وهي:«همس وجهر وشدّة ورخاوة ونحوها». وإلى جانب ذلك يتناول علم التجويد ايضاً تحديد المُدَّة الزمنية لهذه الصوتيّات في النطق، وخاصة احرف اللين، حيث يُسْمَحْ اثناء نطقها«بالمد» والإمالة فيها. وبذلك يكون علم التجويد قد اهتم إلى جانب اهتمامه بالنطق الصحيح، بموسيقى القراءة، وذلك من خلال وضع القاريء في اطار عام لكيفية القراءة بالالحان.

(٢٠) مكي ابن ابي طالب: الرعاية، دار عمار، الاردن ١٩٨٤، ص ٥٢.

(٢١) التهانوي: كشاف إصطلاح الفنون، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٣، الجزء الاول ص ٢٧٨.

(٢٢) كتاب: كيف تجوّد القرآن وترتله ترتيلاً، مكتبة القرآن، القاهرة ١٩٨٤، ص ١٠

ب ـ التطريب بالقراءة

التطريب حالة متاخرة عن القراءة

لقد جاء التطريب في القراءة كما في الغناء، كنوع جديد من انواع فن الغناء. جاء كحالة متأخرة وبالتالي كظاهرة مدينيّة وحضارية لفن الموسيقى والغناء بشكل عام. وقبل الخوض في تفسير خلفيات ذلك، لا بد اولاً من تعريف كلمة التطريب في القراءة والغناء.

إن تأثير التطريب في الغناء على المستمع، هو أنه يضعه في حالة تسمّى الطرب. وقد عرّف الجرجاني(٨١٦هـ/١٤١٣م) هذه الحالة بأنها:«خفة تصيب الانسان لشدّة حزن او سرور»(٢٣). واتت ايضاً بمعنى،«حركة» الانسان فرحاً او حزناً. كما جاءت بمعنى، وضع الانسان في حالة انفعال وفرح وحزن(٢٤).

واما التطريب فهو افتعال الطرب بالغير، إمّا بالغناء او العزف، والعمل على الاثارة والبحث عن التحريك من اجل بثّ الفرح او الحزن في الغير(٢٥).

ونجد أن كلمة طرب هذه، قد استعملت بشكل خاص في اللغة العربية، ضمن المعاني التي اوردناها آنفاً في الموسيقى والاغاني وانواع القراءة والتغني في القراءة. إلا أن هذا الاستعمال للكلمة في هذا الفن ظهر، على الارجح، في اواخر العصر الاموي او في بدايات العصر العباسي. ويؤيد رأينا أن هذه الكلمة لم ترد في احاديث النبيﷺ، بل كان هناك استعمال لكلمة التغني او الترنّم او الترتيل و التلاحن، لكن هذه الكلمة بالذات كانت مستعملة في اللغة وفي الشعر الجاهلي ايضاً، إلا أنها جاءت لتصف حالات عامة، وبعبارة اخرى فإنها ليست خاصة بهذا الفن(اي بفن الموسيقى والغناء).

وما يعنينا في هذا الموضوع، أن فن الموسيقى والغناء بصيغة«الطرب» جاء متأخراً وجديداً. وذلك وفقاً لما ذكره التهانوي في معجمه اللغوي عند تحديده لمعنى التطريب بقوله:«بأنه جاء عند متأخري القرّاء»(٢٦). وإننا وإن كنا لا ندري متى بدأ هذا الفن بالتحديد، فإننا نعلم أنه كان مزدهراً في ظل الحكم العباسي، وفي عهد الخليفة هارون الرشيد(١٩٤هـ/٨٠٩م) بصورة خاصة. وفي عهده لمع اسم موسيقي ومغنٍّ كبير، هو إبراهيم الموصلي الذي اخبرنا الاصفهاني(٣٥٦هـ/٩٦٦م) في كتاب الاغاني أنه لحن وغنى قصيدة حب مطلعها:

«ايصحو فؤادك ام يطرب وكيف شحطَتْ زينب»(٢٧).

وكلمة«يطرب» هنا تأتي في نفس المعنى الذي ذكره الجرجاني، وقد وردت فيما بعد في المعنى نفسه في قصيدة لحّنها وغنّاها إسحاق بن ابراهيم الموصلي، الذي فاق اباه في فن الموسيقى والغناء، ومطلع هذه القصيدة كما ذكر الاصفهاني:

(٢٣) الجرجاني، التعريفات، ص ١٨٣.

(٢٤) KAZIMIRSKI: DICTIONNAIRE ARABE FRANCAIS, MAISON NEUVE ET CU PARIS 1860, LIBRAIRIE DU LIBAN, BEYROUTH 1944, TOME 2p. 65.

(٢٥) نفس المرجع والصفحة.

(٢٦) التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، دار خياط، بيروت(ب.ت.)، ص ٩٠٠.

(٢٧) الاصفهاني: الاغاني، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٣، ج ١١، ص ٢٧٠.

«إشرب على الزعفران الرّطب متكئاً وانعم نَعِمْتَ بطولِ اللّهو والطربِ»[٢٨].

وإذا كان التطريب في الموسيقى والغناء حالة متأخرة عن قراءة القرآن، إلا أنه كان ايضاً حالة جديدة ومتأخرة معاً. فقد اخبرنا التهانوي، أن المتأخرين كانوا يسمّون الترنم بالقرآن تطريباً، وهذا ما اشار اليه الدرامي(٢٢٥هـ/٨٦٨م) بقوله :«إنهم كانوا يرون هذه الالحان في القراءة مُحْدَثة»[٢٩]. وفي هذا العصر كانت كلمة الالحان ترد في معنى كلمة التطريب. وقد فسّر القرطبي كلمة اللحون بقوله إنها:«جمع لحن وهو التطريب وترجيع الصوت وتحسينه بالقراءة والشعر والغناء»[٣٠]. وقال ابن منظور«ولحن في قراءته: إن غرّد وطَرِبَ فيها بألحان»[٣١].

وعليه يمكن القول وباحتمال كبير، إن القراءة او الغناء بالتطريب هو نتيجة من نتائج تطور المجتمع الاسلامي المركّز في المدن بالاخص، وهو المثال الحضاري لفن الموسيقى والغناء بشتّى اشكاله الدينية والدنيوية، حيث اصبحت كلمة«طرب» العبارة التي تكاد تكون الوحيدة المستعملة في النصوص حتى يومنا هذا، وذلك للدلالة على فن الموسيقى والغناء عموماً.

كيفيات التطريب بالقراءة

يعرّف ابن قيم الجوزية في كتابه«زاد المعاد» كيفيّات التطريب بالقراءة بقوله: «كيفيات الالحان والتطريب متعلقة بالاصوات»[٣٢]. بينما يعرّف القراءة بما فيها من التجويد بأنها«الكيفيّات المتعلقة بالحروف»[٣٣]. ويشير إلى امكانية نقل آثار كيفيّات الحروف، وعدم إمكانية نقل آثار الكيفيّات المتعلقة بالاصوات إلى فيما يتعلق بالتراجيع«كترجيع النبيﷺ في سورة الفتح بقوله: آآآ...قالوا»[٣٤]. وعلى ذلك فإن المؤلف يذكر بعض التفاصيل عن الكيفيّات فيقول: «التطريب والتلحين راجع إلى امرين، مد وترجيع»[٣٥]. ولكي يثبت وجود هذه الكيفيّات في القراءة يقول مدافعاً عن وجهة النظر هذه: وقد ثبت عن النبيﷺ أنه كان يمدّ صوته بالقراءة، يمدّ«الرحمن ويمدّ الرحيم»، وثبت عنه الترجيع كما تقدم.

ومن خلال كلام ابن قيم الجوزية يتبين لنا أن التطريب كان يُعتبر جزءاً من باب الصوتيّات البحتة للقراءة وكيفيّاتها في المد والترجيع.

إن الاسباب التي فرضت المد والترجيع تكمن في دعوة النبيﷺ إلى الترتيل بالقراءة، كما تدعو الآية الكريمة:(وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلاً)[٣٦]. ومعنى الترتيل:«هو القراءة بتُؤَدة واطمئنان، وإخراج كل حرف من مخرجه الصحيح مع اعطائه حقه ومستحقه من تدبّر المعاني».

(٢٨) المصدر نفسه، ج٥، ص ٢٧٢.
(٢٩)الدارمي: السنن، المطبعة الحديثة، دمشق ١٣٤٩هـ، ص ٤٧٤.
(٣٠) القرطبي، ج ١، ص ١٤.
(٣١) ابن منظور: لسان العرب، مجلد ١٣، حرف(ن) فصل(ل) صفحة ٣٧٩.
(٣٢) ابن قيم الجوزية: ج ١، ص ١٣٦.
(٣٣) نفس المصدر والصفحة.
(٣٤) ابن قيم الجوزية، ج ١ ص ١٣٦
(٣٥) نفس المصدر، ج ١، ص ١٣٦-١٣٧(٣٦)
(٣٦)سورة المزمل: الآية ٤.

يقول القرطبي :«والترتيل في القراءة هو التأني فيها والتمهّل وتبنّي الحروف والحركات تشبيهاً بالثغر المُرتَّل وهو المشبَّه بنَوْر الاقحوان، وهو المطلوب في قراءة القرآن»(٣٧).

وقد فتح هذا التمهيل بالقراءة المجال امام المدّ في احرف المدّ (اي اللين).

وعلى هذا فإن الترتيل كما يبدو لنا كان السبب الاول في تحوّل القراءة نحو التطريب، والذي يفسِّر بعلاقته بالمدّ بالدرجة الاولى. يقول التهانوي إن التطر يب«عند متأخري القراء، أن يترنم بالقرآن فيمد في غير محل المد ويزيد في المد ما لا تجيزه العربية»(٣٨).

ومنهم من اعطى لطول المد مقياساً زمنيّاً يعادل الوحدة فيه، كمد حرف الالف في الحالة الطبيعية، وقد تفاوت طول المد في احرف المد بين«ألِف ونصف حتى ستة ألِفات»(٣٩). ومنهم من قاس هذه الوحدة الزمنية بِثنْي اصابع اليد.

ولم ينحصر التطريب عند بعض المؤلفين في حدود المد والترجيع، بل تعدى ذلك إلى زيادة بعض الحالات الخاصة في صوتيّات مخارج الحروف المحددة. في احكام التجويد(٤٠). إضافة إلى زيادة حالات الوقفِ المتعلقة بتقطيع الكلمات والجمل والآيات، اي ما يسمّى(الجرس).

وفي هذا المجال نذكر أن بعض المؤلفين عارض بصورة قاطعة التطريب بالقراءة ولم يُجزه إطلاقاً، في حين أجازه آخرون وبشروط تحافظ على احكام التجويد من الناحية الصوتية للقرآن، وبالتالي المحافظة على المعاني وصيانتها من التحريف. وذلك باعتبار أن التغيير في الصوتيّات يؤدي إلى تحريف المعنى وهو اعتبار بديهي في اي لغة من اللغات. وقد ورد في النصوص عن احكام التطريب،«القراءة بالالحان الموضوعة إن أخرجت لفظ القرآن من صيغته بإدخال حركات فيه، او اخراج حركات منه، او قصر ممدوده او مد مقصوره، او تمطيط يُخْفى به بعض اللفظة ويلتبس المعنى، فهو حرام»(٤١).

بعد الكلام عن كيفيّات التطريب والتلاحن كما وردت في كتب الاقدمين، ننتقل إلى الكلام عن علاقة القراءة بالتطريب في الغناء كما حدّدته تلك الكتب ايضاً.

علاقة القراءة بالغناء

تمتلك القراءة بحد ذاتها الحانها الخاصة النابعة من لغة القرآن الكريم بالذات، إلا أن هذا لم يمنعها من أن تؤثر وأن تتأثر بالغناء في إطاره العام. وقد كانت حالة المد والترجيع معروفة عند العرب في الغناء والاشعار الموزونة، لذلك لم تكن إجازة النبيﷺ للتغني بالقرآن إلا لعلاقة هذا التغني بما فيه من مد وترجيع بالمأثورة في الغناء القديم. من هنا نجد أن القراءة وكذلك الأذان في بدء امرهما قد اعتمدا على فن الغناء الذي كان سائداً آنذاك.

(٣٧) القرطبي: ج ١ ص ١٤.

(٣٨) التهانوي، دار خياط، ص ٩٠٠.

(٣٩) السعيد، لبيب، الجمع الصوتي الاول للقرآن، دار المعارف، مصر ١٩٧٨، ص ١١٦.

(٤٠) انظر ما ورد سابقاً عن احكام التجويد.

(٤١) انظر علي بن سلطان القارىء:المنح الفكرية على متن الجزرية، المطبعة العثمانية، القاهرة ١٣٠٢هـ، ص٢٨. وانظر الغزالي، إحياء علوم الدين، ص ١١٨٠.

وفي ذلك يقول ابن عبد ربه(٣٢٧هـ/٩٣٨م):«إن قراءة القرآن على الحان الغناء والحداء»(٤٢). وقد ارجع ابن خلدون اصل الترجيع إلى الحداء وغناء الفتيان في قضاء خلواتهم، حيث يقول:«ثم تغنّى الحداة منهم في حداء إبلهم والفتيان في قضاء خلواتهم فرجّعوا الاصوات وترنموا، وكانوا يسمّون الترنم إذا كان بالشعر غناءً وإذا كان بالتهليل او نوع القراءة تعبيراً»(٤٣).

يقول النبيﷺ:«اقرأوا القرآن بلحون العرب، وإياكم ولُحُون اهل الفسق والكبائر، فإنه سيجيء اقوام بعدي يُرجّعون القرآن ترجيع الغناء والرهبانية والنَوْح، لا يجاوز حناجرَهم مفتونة قلوبهم وقلوب الذين يعجبهم شأنهم»(٤٤).

ويتبين من ذلك أن النبي شجّع على القراءة بلحون العرب المعروفة آنذاك في الغناء، إلا أنه وضع للترجيع احكاماً معيّنة كي لا يتخذ طابع الغناء والترتيل المسيحي.

وفي العصور الاسلامية اللاحقة، استمرت العلاقة الوثيقة بين القراءة والغناء على انواعه وما يتخللها من تاثير وتأثر. وفي ذلك يقول ابن قتيبة(٢٧٦هـ/ ٨٨٩م): وكان القراء كلهم«الهيثم»و«ابان» و«ابن اعين»، وغيرهم يدخلون في القراءة من الحان الغناء والحداء، والرهبان منهم من كان يدسّ الشيء في ذلك دسّاً رفيعاً، ومنهم من كان يجهر بذلك حتى يسلخه. فمن ذلك قراءة الهيثم:﴿امَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي البَحْرِ﴾(٤٥)، سلخه من صوت الغناء. وكان«ابن اعين» يدخل الشيء ويخفيه، حتى كان«الترمذي ومحمد بن سعد»فإنه قرأ على الاغاني المولّدة المُحْدثة، سلخها في القراءة بأعيابها»(٤٦).

ويقول ابن قتيبة في مكان آخر:«وكان في كل بلد من الامصار الاسلامية قُرّاء يقرأون ويقرئون الناس، وقد اشتهر في الامصار ضروب الاغاني، وظهر فيها كبار المغنيين، فأخذ بعض القُراء ضروب الالحان في قراءته، منهم أبان بن تغلب الربعي، قرأ على عصام وابي عمرو الشيباني، توفي سنة(١٤١هـ/ ٧٥٨م) وقيل سنة(١٥٣هـ/ ٧٧٠م)، فقد كان يدخل بعض ضروب الغناء في قراءته»(٤٧).

وفي القرون الاسلامية الاولى، تأثرت القراءة بالغناء المحلّي في كل قطر من الاقطار التي كانت تمتد على مساحات شاسعة، والتي كان لكل قطر منها ثقافته الخاصة قبل الاسلام:«إن اهل الحجاز قرأوا على النصب غناء العرب، واهل الشام قرأوا على قراءة الرهبان، واهل الكوفة قرأوا على قراءة النبط، واهل البصرة قرأوا على الخسرواني غناء فارس»(٤٨).

(٤٢) ابن عبد ربه: العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٣، ج٦، ص٩. والحداء: هو صيغة من صيغ الغناء القديم الذي كان يترنم به راعي الابل، وقيل إنه يتسق مع رفع اقدام الجمل ووقعها.

(٤٣) ابن خلدون: المقدمة، دار العودة، بيروت، ص ٣٣٨.

(٤٤) القرطبي: ج١، ص ١٤.

(٤٥) سورة الكهف: الآية ٧٩.

(٤٦) ابن قتيبة: المعارف، دار الكتب، القاهرة ١٩٦٠، ص ٥٣٣.

(٤٧) ابن قتيبة، ص ٥٣٣.

(٤٨) نفس المصدر والصفحة.

لم تكن القراءة كلها متأثرة بالغناء وانواعه، بل كان هناك خط مستقل عبّر عنه بعض شيوخ القرّاء بقراءة مصونة من هذه التأثيرات. وفي ذلك يقول ابن قتيبة:«كان اول من قرأ بالالحان، عُبيد الله بن ابي بكر(٨٠هـ)، وكانت قراءته حُزناً ليست على شيء من الحان الغناء ولا الحداء، فورث ذلك عنه ابن ابنه«عبيد الله بن عمر عبيد الله» فهو الذي يقال له قراءة ابن عمر. وأخذ ذلك عنه«الاباضي»، وأخذ سعيد العلاّف وأخوه عن الاباضي قراءة«ابن عمر». وكان هارون الرشيد معجباً بقراءة سعيد العلاف، وكان يحظيه ويعطيه، ويُعرف بقاريء امير المؤمنين»(٤٩).

وقد كان لذلك الخط المستقل مبرره القوي في الفرق الظاهر بين صيغة القرآن من جهة، وبين كل ما صنّف في الشعر والنثر حتى ذلك العصر من جهة ثانية، فخصوصية القرآن من ناحية التركيبة اللغوية، تحدّ من تدخل التأثير اللحني الآتي من الغناء إلى القراءة. إضافة إلى ذلك فإن هناك سبباً آخر لا يقل اهمية في الحد من هذا التأثير، وهو وجود أحكام التجويد، تلك الأحكام التي حدّدت اطر قراءة القرآن ومدى التلحين والتطريب بها.

ج ـ اثر بيان القرآن الكريم في التركيبة اللحنية في فن التجويد

صوتيّات القرآن وموسيقاها الخاصة

تكلم المتقدمون في مصنفاتهم العديدة عن إعجاز القرآن وخاصة في مجال البلاغة والبيان. وتطرقت بعض هذه المؤلّفات إلى صوتيّات الكلمات وآيات القرآن . أضف إلى ذلك ما ذكره المؤلفون العرب المعاصرون حول هذا الموضوع. حيث يسمّون صوتيات القرآن بـ«موسيقى القرآن الخاصة». وهم يستندون في ذلك دائماً وبالاساس إلى كتب المتقدمين. ومن هؤلاء لبيب السعيد(معاصر) الذي يقول عن انواع بدائع القرآن، في كتابه الجمع الصوتي الاول للقرآن(٥٠):

ـ «الانسجام: وهو كما يعبر عنه ابن الاصبع«أن يأتي الكلام متحدّراً كتحدّر الماء المنسجم بسهولة سبك، وعذوبة الفاظ، وسلامة تأليف، حتى يكون للجملة من المنثور، وللبيت من الموزون وَقْعٌ في النفوس وتأثير في القلوب، يكاد ـ كما يقول السيوطي ـ لسهولة تركيبه وعذوبة الفاظه أن يسيل رقّة»(٥١).

ـ خَتْمُ الفواصل بحروف المد واللين وإلحاق النون قد كثر القرآن بها، ويقول السيوطي:«وحكمته، وجود التمكن من التطريب بذلك، كما قال سيبويه، إنهم إذا ترنموا يلحقون الالف والياء والنون، لأنهم ارادوا مد الصوت، ويتركون ذلك إذا لم يترنموا، وجاء القرآن على اسهل موقف واعذب مقطع»(٥٢).

ومن المؤلفين المعاصرين في هذا الموضوع من يشدد على «أن فواصل(*) القرآن ومقاطعه إنما هي من ابرز مصادر الموسيقى وابلغها إعجازاً موسيقياً»(٥٣) وذلك عن طريق زيادة حرف لا موجب له إلا المحافظة على

(٤٩) ابن قتيبة: ص ٥٣٣.
(٥٠) اعتماداً على كتاب«الاتقان» للسيوطي(٩١١هـ/ ١٥٠٥م) وكتاب بديع القرآن لابن ابي الاصبع المصري(٦٥٤هـ/ ١٢٥٦م).
(٥١) السعيد، لبيب: الجمع الصوتي، ص ٢٥٥ـ٢٥٦.
(٥٢) السعيد لبيب: الجمع الصوتي، ص ٢٦١.
(*) الفاصلة: آخر حرف للكلمة في آخر الآية وهي كقافية الشعر وقرينة السجع.
(٥٣) رمضان، محيي الدين: الإعجاز الموسيقي في القرآن. دار الفرقان، الاردن ١٩٨٢، ص ٤٩. وانظر حمودة، عبد الوهاب: موسيقى القرآن، عن مجلة لواء الاسلام، القاهرة، جمادي الثاني ١٣٦٧هـ، ص ٤٤.

موسيقى الكلمة، والحرص على الانسجام الصوتي(...) فنجد في قوله تعالى: ﴿وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا﴾ ﴿يَالَيْتَنَا أَطَعْنَا اللَّهَ وَأَطَعْنَا الرَّسُولَا﴾ ﴿... فَأَضَلُّونَا السَّبِيلَا﴾(٥٤) إن خواتم هذه الآيات الثلاثة رسمت بالالف لتشاكل الفواصل، وهذا التشاكل مطلوب مراعى في اكثر القرآن»(٥٥).

- وهناك كثير من الحالات يوجد فيها احرف مضافة او احرف ناقصة، او تقديم كلمة او تأخير إلخ... وذلك كله وفي جميع الحالات محافظة على صوتيّات القرآن الكريم كما نزلت به. وقد جاء رسم القرآن محافظاً عليها.

ويرى بعض العلماء في حروف المعجم الموجودة في بعض فواتح السور، رموزاً صوتية وإشارات موسيقية(٥٦). ومنها ما في سورة لقمان ومطلعها: ﴿الم * تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْحَكِيمِ﴾. وسورة طه ومطلعها: ﴿طه * ما أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْءَانَ لِتَشْقَى﴾، وسورة يَس ومطلعها: ﴿يَس * وَالْقُرْءَانِ الْحَكِيمِ﴾ ونلاحظ أن فواتح هذه السور عبارة عن تركيبة لبعض الاحرف، فيها من الايماء الصوتي الذي يضع القارىء في اجواء من الصوتيّات المعيّنة، ويهيئه للدخول إلى آيات السور وتلمّس تعابيرها وإيحاءاتها.

- اتت صوتيّات الكلمات او بعبارة اخرى «جرْس» الكلمات، منسجمة مع المعاني الواردة في القرآن الكريم. وهناك امثلة واضحة على ذلك. فعند وصف اهل الجنة أتت هذه الصوتيّات ناعمة رقيقة، كما في قوله تعالى: ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاعِمَةٌ * لِسَعْيِهَا رَاضِيَةٌ * فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ * لَا تَسْمَعُ فِيهَا لَاغِيَةً﴾(٥٧) وتاتي احياناً بصورة متكسّرة: ﴿فَكُبْكِبُوا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ﴾(٥٨) ونلمس ذلك خصوصاً في كلمة (فكبكبوا).

- إيحاءات وصفية تعبيرية تضع القارىء في اجواء معيّنة اثناء ادائه اللحني، ومن هذه الإيحاءات، المخيف منها الذي يهزّ النفس كما في قوله تعالى: ﴿أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ، ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا، وَمَنْ لَمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُوراً فَمَا لَهُ مِنْ نُورٍ﴾(٥٩).

ومنها ما يأخذ بالالباب لعظمته وجلاله ﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَداً﴾(٦٠).

ومنها المفرح الباعث على التأمل والبحث: ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ...﴾(٦١). هذا بالاضافة إلى الكثير مما جاء به القرآن الكريم من وصف يكاد لا ينتهي.

لقد تناولنا فيما سبق بإشارة عابرة، جانباً محدداً من جوانب إعجاز القرآن الكريم المتعلق بالصوتيّات النابعة

(٥٤) الآيات من سورة الاحزاب، وهي بالتتابع: الآية ١٠، الآية ٦٦، الآية ٦٧.
(٥٥) حمودة، عبد الوهاب: ص ٤٤.
(٥٦) حمودة، عبد الوهاب: ص ٤٦.
(٥٧) سورة الغاشية: الآيات ٨ - ١١.
(٥٨) سورة الشعراء: الآية ٩٤.
(٥٩) سورة النور: الآية ٤٠.
(٦٠) سورة الكهف: الآية ١٠٩.
(٦١) سورة الملك: الآية ٥.

من الكلام مباشرة،(صوتيات ظاهرة) ومن التعابير الكامنة في الكلمات والآيات التي تضع القارىء في منحى معيّن من الناحية اللحنية للقراءة(وهي الصوتيّات الباطنة). وليس كل ذلك إلا مخزوناً لشحنات موسيقية خاصة بالقرآن وآياته البيّنات.

أثر التنويع في سياق الآيات

إن خصوصية القرآن الكريم من ناحية تركيبته اللحنية اللغوية تنبع، بالاضافة إلى ما ذكرناه آنفاً، من التنويع الكبير في نظم الآيات الواردة في السياق الواحد. فتارة نرى آيات مسجوعة وتارة منثورة، وتارة موزونة، دون أن نستطيع إخضاعها لمنطق تسلسلي معين. هذا من حيث القافية، الوقف في الايات والجمل التي يمكن احداثها بالقراءة دون أيّ تأثير او تغيير بالمعنى.

اما من حيث المعاني التي توحي بصورة موسيقية، كما سبق وأشرنا، فإنها ايضاً جدّ متغيّرة في سياق السورة الواحدة، حتى ولو كانت تلك السور بشكل عام، ذات هدف لموضوع واحد كما جاء عند بعض مفسّري القرآن. ذلك أن وحدة الموضوع في السورة لا تعني أن آياتها جاءت على معان واحدة، بل هي تعلو وتهبط باستمرار بإيحاءات لمعان مختلفة. وفي بعض الاحيان نلاحظ أن لا وجود للزمن في الاتجاه الواحد الامامي، فهناك دائماً قفزات إلى الوراء، إلى ازمنة سابقة خلفية في التاريخ وبعيدة مع استحضارها في الزمن الحاضر الذي يعيشه قارئها.

صناعة الالحان في القراءة

التنوع الكبير للإيحاءات الموسيقية في سياق الآيات، يضع القارىء في جوٍ من الإعجاز عند تلحينه للقراءة. فملحّن الاغنية اعتاد أن يصوغ الحانه وُفق كلمات هي دائماً ذات جمل متقاربة وزناً ومعنى، او ذات وزن واحد كما كان عليه الحال في الشعر الذي اعتاده العربي آنذاك. على عكس القارىء العربي الذي وجد نفسه امام حالة جديدة من الغناء، فقد اصبح يتغنى بالقرآن بدلاً من أن يتغنى بالشعر، والفرق في ذلك كبير. وحتى نتبيّن هذا الفرق، لا بد لنا من إلقاء الضوء على كيفية صناعة الالحان في القراءة، اي على كيفيّات التلحين من الناحية الصوتية البحتة.

الغناء بالشعر

نحن نعلم أن الشعر العربي التراثي شعر موزون، ويسمّى الشعر العمودي المقفّى، ويأتي وزنه، من الناحية الصوتية للكلمات في حال تتابعها. وعندما نتحدث عن وزن الشعر فإننا نتحدث عن وحدات صوتية تسمى تفاعيل، وهذه التفاعيل لا تخضع للوحدات اللغوية، وهي الكلمات، بل إن كل وحدة صوتية(تفعيلة) يمكن أن تكون لكلمة او لقسم من بداية كلمة تالية وهكذا. حيث تصبح قراءة البيت الواحد من القصيدة قراءة صوتية موسيقية بحتة.

فالقصيدة الواحدة من الناحية الشعرية تخضع لـ«بحر» من البحور العديدة المعروفة. والبحر هو عبارة عن صوتيّات البيت الواحد التي عادة ما تتكرر على مدى القصيدة الواحدة في كل ابياتها. وإلى جانب الصوتيّات في

القصيدة، هناك القافية التي تتم بتكرار الحرف الاخير من كل بيت من الابيات مع حركته، اي مع طريقة لفظه وعلى مدى القصيدة الواحدة ايضاً.

بعد هذا الاستعراض الفنّي السريع لطبيعة القصيدة الشعرية العربية الموزونة، يتضح لنا أن صناعة الالحان في الغناء صناعة موزونة وخاضعة لصوتيات القصيدة الملحَّنة من ناحية البحر والقافية. وفي هذا ما يسهّل عملية هذه الصناعة. وتتعامل هذه الالحان مع تراكيب لغوية مفهومة وبسيطة، وهي بالتالي ذات مقاطع نغميّة موزونة في كل بيت من الابيات الشعرية. ويمكن لهذه النغمات أن تتشابه على مدى القصيدة من حيث تركيبة مستوى صوتياتها واطوالها الزمنية. اما التغيير الذي يطرأ من حين لآخر على النغمات، فإنه يكمن في احرف المد التي تعمل غالباً على تغيير النغم بالزمن. ويمكن لهذه الاحرف أن تكون منتشرة في كل القصيدة وبأمكنة مختلفة من ابياتها. وتأتي القافية كمحطة مهمة للانغام في لحن القصيدة. كل ذلك يؤدي إلى تسهيل عملية التلحين في الغناء، بحيث يصبح الملحن امام مادة ذات شروط واضحة ومحصورة، فيتعامل مع اوزانها المحددة وصوتيّاتها المتشابهة بسهولة. وفي ذلك يقول ابن خلدون عن صناعة الغناء:«هذه الصناعة هي تلحين الاشعار الموزونة، بتقطيع الاصوات على نسبة منتظمة معروفة، يوقَّع على كل صوت منها توقيعاً عند قَطْعِه، فيكوِّن نغمه، ثم تُؤلَّف تلك النغم بعضها إلى بعض على نِسَب متعارفة»(٦٢).

الغناء بالقراءة

إذا كانت تلك هي حالة الغناء بالشعر، فإن حالة الغناء بالقراءة تختلف عنها اختلافاً بيناً. فصناعة الالحان بالقراءة لا تتعامل مع اوزان محددة متعارف عليها كما هو الامر مع حالة الغناء بالشعر، وذلك نظراً للتركيبة المتغيرة باستمرار لسياق الآيات كما سبق وأشرنا. لكن حدث في اوقات معيّنة أن عمد بعض القرّاء إلى تطبيق حالة الغناء بالشعر على قراءتهم، فقلّدوا بعض ألحان الاغاني المتداولة في تلك الاوقات. إلا أن القارىء منهم اضطر حين فعل ذلك إلى اخضاع القراءة للالحان التي اعتمدها، فجاء ذلك على حساب احكام التجويد التي تراعي بالاساس مخارج الحروف والوقف المناسب. الامر الذي ادى إلى تغيير المعنى، وهذا ما كرهه وحرّمه العلماء.

ويتحدث ابن قيّم الجوزية، عن تلك الالحان غير المرغوب فيها والتي اعتُمدت، بقوله إنها تحصل:«بتكلّف وتصنّع وتمرّن، كما يُتعلم اصوات الغناء بانواع الالحان البسيطة والمركّبة على ايقاعات مخصوصة واوزان مخترعة لا تحصل إلا بالتعليم والتكلف، هي التي كرهها السلف وعابوها وذمّوها ومنعوا القراءة بها»(٦٣).

وهنا يبرز السؤال التالي. كيف نجح القرّاء بتخطي كل تلك الصعوبات، وعملوا على صناعة الحان تراعي احكام التجويد وكل ما تحدثنا به عن سياق الآيات المتنوعة؟ يجيب السابقون على هذا السؤال بأن صناعة الالحان هي ما كان منه طبيعياً وسجياً. ويرى ابن قيم الجوزية ذلك من خلال:«ما اقتضته الطبيعة وسمحت به من غير تكلّف ولا تمرين وتعليم، بل إذا خلى طَبْعَهُ واسترسلت طبيعته جاءت بذلك التطريب والتلحين، فذلك جائز»(٦٤).

(٦٢) ابن خلدون: المقدمة ص ٣٣٥.
(٦٣) ابن قيم الجوزية،ج ١،ص١٣٧
(٦٤) المصدر نفسه: ج ١، ص ١٣٧.

خلاصة لهذه الاقوال عن طبيعة صناعة الالحان في التجويد، وحسب قول الاقدمين به، ونتيجة لأثر بيان القرآن على التركيبة اللحنية بالقراءة، نستنتج الامر التالي: إن كيفيّات صناعة الالحان من ناحية تركيبتها اللحنية، تأتي على شكل وحدات نغمية جد صغيرة قائمة بعضها قرب بعض في البعد الزمني، على عكس تركيبة الشعر الموزون، الذي تأتي وحداته النغمية على شكل وحدات كبيرة ومحددة، وتكون متناسبة مع مقياس البيت الشعري الواحد عادة. وقد اعطيت الوحدات النغمية الصغيرة التي تتركب منها الحان الجمل المقروءة، القدرة على تخطّي الصعوبات على طول سياق الآيات. وذلك لليونتها ولقدرتها على اخذ الاشكال المتنوعة في الصعود والهبوط وفي الوقف والابتداء. وهي بذلك اشبه بسلسلة ذات حلقات صغيرة يمكن للقاريء تحريكُها بانسياب ودون أيّ تكسّرات حادّة. وتبرز هنا الفراغات، وهي مواطن السكوت التي نلاحظها في التجويد القرآني لبعض القرّاء بين الجمل اللحنية المقروءة. وهي تبرز في هذا النوع من المغنى كطريقة جديدة في استنباط الايقاع اللحني شبه المتوازن، حيث يساعد هذا الفراغ او السكوت الذي يقع بين جملتين لحنيتين على تخفيف حدة الاختلاف الزمني فيما بينهما، ويكفي أن نتصور هاتين الجملتين المتلاصقتين لنتبيّن بشكل اوضح ما نرمي اليه. وعليه يمكن اعتبار السكوت في هذه الحالة جملة موسيقية ذات اهمية، كما يمكن القول بعبارة أخرى إن هذا السكوت او الفراغ، هو عبارة عن جملة لحنية ذات وحدات نغمية صغيرة جداً بحيث لا نسمعها.

مما تقدم، يتضح لنا أن التركيبة اللحنية القديمة، ذات الوحدات النغمية الكبيرة المأخوذة من الغناء الشعري، قد تفككت نهائياً لتحلّ محلها تركيبة جديدة بوحدات نغمية صغيرة جداً، وبالتالي لتصبح اكثر ملاءَمة للغة القرآن الكريم. هذه التركيبة اللحنية الجديدة، اعطت الغناء بالقراءة صفات التواصلية الانسيابية في حركتها النغمية، وأبعدت احتمال وجود القفزات الحادّة فيها. وهي من اهم الصفات التي ظهرت في القراءة، بعد أن مرّت - كما تبيّن لنا - بتجارب صعبة في تأثرها بهذه الطريقة وتلك من طرق الغناء المتنوعة. وهذه الصفات هي ظاهرة جديدة في القراءة، نعني بذلك ظاهرة فن التطريب، والتي برزت كما نعتقد خلال القرن الثاني الهجري.

د - القراءة بالتطريب، المصدر الاساسي لفن الموسيقى الاسلامية

لقد طبع التطريب بالقراءة مجمل فنون الغناء في العالم الاسلامي، ابتداءً من العصر العباسي وحتى الآن. ويعود سبب ذلك إلى مكانة القرآن الكريم عند المسلمين عامة، باعتباره المرجع اللغوي والصوتي الاول والاهم. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، إن هذه الصيغة الجديدة بحد ذاتها ليست سوى منهجية، دون أن تحمل أيّ اطر خالصة منتهية في صناعة الالحان، كما كان الحال قبل ذلك. هذه المنهجية قد اعطت الامكانية في التعاطي مع الكلمات المغناة بحرية ومرونة أكثر. الامر الذي فتح الباب على مصراعيه للتنويع الغنائي، فظهرت اغاني الطرب المتنوعة، الدينية منها والمدنية الملحَّنة على الكلام الشعري الموزون، كما ظهرت الحان الطرب على الكلام المنثور والمسجوع الذي لا يخضع لأيّ وزن او قافية واحدة. وقد انتشر هذا الفن في الحلقات الشعبية، في ارجاء المدن بواسطة الراوي الذي كان يطرب السامعين، ويمثّل لهم قصص الف ليلة وليلة وسيرة عنترة، والمهلهل، وابي زيد الهلالي، وغيرها من السِّيَر الشعبية.

بالرغم من شهرة فن الغناء على الشعر الموزون، وسهولة تأثيره على الناس عامة، فإن ذلك لا يلغي الدور الريادي للقراءة بالتطريب. الذي ظل على امتداد العصور الاسلامية المرجع الاساسي لهذا الفن عامة. وتعود اهميته إلى منزلة القرآن الكريم بالدرجة الاولى عند المسلمين، ولأنه بقي فنّاً مرتجلاً لا يخضع للصناعة المسبقة كما اشرنا

آنفاً، وبذلك اصبح الينبوع الدائم الذي لا ينضب، وظل متجدداً باستمرار لطبيعته السيالة، حيث لا يمكن إخضاعه لمقاييس لحنيّة منتهية، وبالتالي اصبح القاريء هو الملحن. وهنا تكمن اهمية هذه الازدواجية في ميدان الابداع الموسيقي والغنائي. «فالمقرئون للقرآن الكريم، اشخاص لم يعتمدوا أبداً سلماً خاصاً ولا آلة موسيقية. إن اصواتهم مطلقة لا يحكمها إلا ذوقهم الموسيقي»(٦٥).

تلك الميزة لا تجدها في فن الغناء، حيث غالباً ما يكون الملحّن شخصاً آخر غير المطرب للاغنية الواحدة، وفي الاغاني الاكثر شهرة وهي التي يعطي المطرب فيها من عند ذاته باستمرار، ويغير في اللحن الذي وضعه له المُلَحِن، فلا يستعمل هذا اللحن إلا كإطار عامّ لتفاصيل يقوم بها على خشبة الغناء امام الجمهور، كما هو الحال حتى في عصرنا هذا في البلاد العربية. ومَثّلنا على ذلك سيدة الطرب العربي ام كلثوم، والتي اشتهر اسمها في هذا العصر في مختلف انحاء البلاد العربية، فقد بدأت حياتها كقارئة للقرآن الكريم. وهي ليست وحدها التي بدأت كذلك، فمعظم المغنيين والملحّنين في مطلع القرن وخاصة في مصر، بدأوا كقارئين للقرآن الكريم،«ومنهم الشيخ سلامة حجازي، والشيخ ابو العلا محمد، والشيخ يوسف المنيلاوي، والشيخ سيد درويش، والشيخ زكريا احمد، والفنان محمد عبد الوهاب وغيرهم كثير(...) كل هؤلاء المغنيين بدأوا حياتهم بتلاوة القرآن الكريم وبالإنشاد في حلقات الذكر والموالد»(٦٦)ويعدّ هؤلاء من اهم مطربي العالم العربي في هذا القرن.

في صفحات بحثنا القادمة سيكون التجويد المعاصر في الدول العربية الاسلامية دليلنا للاستشهاد بالموسيقى الاسلامية. وسنعتمد في ذلك على نماذج من التجويد القرآني. واحياناً على نماذج من التقاسيم. وما اختيارنا لفن التقاسيم إلا لقربه القوي من بنية موسيقى التجويد. وهو كالتجويد ايضاً من ناحية مبدأ الارتجال، فالعازف يرتجل الالحان اثناء ادائه الموسيقى، كذلك الامر مع القارىء الذي يرتجل الالحان اثناء قراءته للقرآن.

اما اسباب اختيارنا للنماذج المعاصرة، فمردّه اولاً، إلى أنه لم يتمّ حتى الان اكتشاف وثائق من المخطوطات تُبيّن عدّه نماذج الموسيقى والاغاني التراثية مدوّنة بلغة مكتوبة. وثانياً، لاعتبارنا أن التجويد القرآني يتميز بالقُدْرَة على الاحتفاظ بخصائصه الاساسية عبر العصور كلها، وذلك لوجود مُؤلفات مُدَوَّنة عن احكام التجويد، ونظراً للتلقين بالسَمْعِ المتواتر عبر شيوخِ القُراء ضمن اصول محددة.

منذ عهد النبيﷺ كان تلقين القرآن الكريم شفاهاً هو السائد. وفي ذلك يقول ابن الجزري(٨٣٣هـ/ ١٤٢٩م):«القراءات اشياء لا تُحْكَم إلا بالسماع والمشافهة»(٦٧). ويستند السعيد على تأكيد السيوطي إلى جانب العودة إلى المصحف المدوّن، على اهمية التلقين بالسمع بقوله:«ولا شك أن الامة ـ كما هم متعبّدون بفهم معاني القرآن وإقامة حدودهم ـ هم متعبدون بتصحيح الفاظه وإقامة حروفه على الصفة المتلقّاة من أئمة القراء المتصلة بالحضرة النبوية»(٦٨).

وصنفّت كتب عديدة تتحدث عن تراجم القراء ومشايخهم عبر العصور الاسلامية، وعن صحة إسناد القراءات إلى اصحاب النبيﷺ من قرّاء القرآن الكريم، ومن اهمهم ابو موسى الاشعري، وعبد الله بن مسعود.

(٦٥) صدقي، عبد الرحمن: الفنان الصوفي، مقالة في دورية«المجلة»العدد ٤٠، القاهرة) ١٩٦٠.

(٦٦) خليل، عطيات: فن تركيبة الصوت وعلم التجويد، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٦٢.

(٦٧) ابن الجزري: منجد المقرئين، مكتبة القدسي بالازهر، القاهرة ١٣٥٠هـ، ص٣.

(٦٨) السعيد، لبيب: المجمع الصوتي الاول للقرآن، ص ١٠٩.

وهكذا نختم القسم من البحث الذي كان مدخلاً إلى موضوع التجويد كمصدر اساسي لهوية فن الموسيقى الاسلامية(الطرب). ونستعرض فيما يلي بعض النماذج المختلفة من الاغاني، ومنها التجويد والآذان وغيرها...، هذا ما يسمح لنا بتلمس الهوية المشتركة لتلك النماذج(الطرب)[٦٩] **(اللوحة رقم ٨٤، ٨٥، ٨٦)**.

لوحة رقم ٨٤
الآذان،
مغنّى على
مقام الراست

(٦٩) من هذه المقامات الموسيقية المستعملة في هذا الفن نذكر ما قاله الشيخ القارىء علي محمود الذي كان له شهرة كبيرة في مصر في مطلع هذا القرن:«وكان الاذان ولا سيما التسابيح والاستغاثات التي تتلى قبيل الفجر في الحرم«الحسيني» مما يؤدي على نهج خاص، منغمة يوم السبت«عشاق»، ويوم الاحد«حجاز»، اما يوم الاثنين فنغمة«سيكا» إذا كان اول اثنين في الشهر، و«بياتي» إذا كان ثاني اثنين، إلخ.(وقد اخذنا هذا القول من عبد الرحمن صدقي: الفنان الديني. من مجلة«المجلة» عدد ٤٠، القاهرة ١٩٦٠، ص ٢٨).

-أ-

راست على (سي ♭)

-ب-

نهاوند على (مي ♭)

لوحة رقم ٨٥

تجويد القرآن الكريم، للشيخ مصطفى إسماعيل، مصر

أ- سورة العلق، الآيات البيّنات ١-٣-٤، مجوّدة على مقام الراست

ب- سورة الطارق، الآيات البيّنات ١-٢-٣-٤، مجوّدة على مقام النهوند

نهاوند على (mi)

يا ريت ـ يا ريت ـ يا ريت يا ريت ـ يا ريت . . يا ريت ـ يا ريت ـ يا ريت يا ريت ـ يا ريت

سكوت

اعرف عايز

سكوت

اعرف عايز

سكوت

اعرف عايز انا

سكوت

لتكون غضبان لتكون ـ غضبــــان

سكوت

انا عايز اعرف ... انا ـ عايز اعرف

لتكون غضبان ... غضبـــان لتكون ... اد شــاغل

اعرف عايز انا ـ انا ـ انا ـ انا ... ينســالك ... ألبك ... ألبك

سكوت

اعرف .. عايز انا ... اعرف ... عايز انا

سكوت

لتكون غضبان

لوحة رقم ٨٦
مقطع من اغنية
«لأم كلثوم»
مغناة على مقام النهوند

الباب الثالث

الفن والفكر الاسلامي

حتى نستطيع تفهم الخلفية الفكرية كما كان يعيشها الفنان، وكما هي سائدة في المجتمع الحاضن للقيم الجمالية، ينبغي أن نتلمس عن قرب مثاليات هذا الفكر، اي نظرته الانسانية الشاملة إلى الكون والوجود.

سنعمل في هذا الباب على تحديد هذه المثاليات كما في العقيدة الإسلامية. كما سنلقي الضوء على معايير القيمة الجمالية، كما وردت في النصوص الإسلامية التراثية.

الفصل الاول

الخلفية الفكرية وراء وحدة الفنون الاسلامية

الانسان الذي يعيش الحياة الاسلامية، سواء كان في بيئة عربية او غيرها، نجده عندما يريد التعبير عن اعجابه واستمتاعه بعمل ما او بشيء ما، كوردة مثلاً او كوجه جميل او نغمة استمع اليها، او عندما يقف على قمة جبل يتأمل سعيه الطويل للوصول إليها. نجده يقول«اللّه».

وفي المقابل: لو تأملنا رجلاً عاش البيئة الغربية بما تمثله من فكر غربي قديم او حتى معاصر، نجده في لحظة وصوله إلى قمة الجبل يقول غالباً :«لقد حققتها». وهكذا يحدد موقف الرجلين دلالاتُ لفظ كل منهما.

امامنا إذا موقفان متباينان يعكسان بوضوح معاني مختلفة في تحقيق ذات الانسان. ففي الموقف الاول يظهر تعبير«الله» مع ما يحمله من افكار للذات(الانا). اما الموقف الثاني فتظهر من خلال تعبيره(الانا) بكل ما تحمله من تمحور للقدرات حول الفرد وذاته، مما يدل على أن الاول اقرب للتحقيق الافقي، فيما الثاني اقرب للتحقيق العمودي.

فإذا كان الانسان المسلم يقول «اللّه» في هذه المواقف وفي عصرنا هذا، فإنه بلا شك يشكل امتداداً لقوة المخزون الاعتقادي الكبير والنظرة الكونية كما كانت في العصور الاسلامية الماضية، لكن ضمن حدود معينة لم تتحدد معالمها بعد في هذا العصر.

اما إنسان اليوم الغربي، فإن موقفه ايضاً امتداد للماضي، إلا أنه اصبح في عصرنا هذا اكثر ذاتية منه في السابق. ويظهر لنا من خلال نقد الفن الغربي، إذ أن ذاتية الفنان عندهم تتجه لتكون المحور الاساسي، وبهذا المعنى، يقول الناقد الغربي المعاصر جيروم ستولنتز :«إن الكشف عن ذاتية الفنان(الانا) الذي ازداد ظهوراً في الغرب خلال عصر النهضة اصبح من السمات الرئيسة لفن القرن التاسع عشر»(١).

فالمجتمع الغربي هو بالحقيقة ليس مجتمعاً واحداً، بل هو عدة مجتمعات غربية تنوعت وتغيرت معتقداتها عبر التاريخ. لقد تحددت محطة مهمة من تاريخ هذه المجتمعات، وهو العصر اليوناني الذي شكل كما هو معروف وحسب اعتقاد المفكرين الغربيين، جذور هذه المجتمعات ومنطلقاتها الفكرية. وهذه المجتمعات غالباً ما كانت تسكن شمال البحر الابيض المتوسط، ثم في القرون الوسطى تعمقت في الشمال أكثر، واليوم اصبحت رقعتها الجغرافية اكبر بكثير مما كانت عليه سابقاً كما هو معروف، وذلك مع توسع كل الشعوب الاخرى.

(١) ستولنتز، جيروم: النقد الفني(STOLNITZ, JEROME: AESTHETICS AND PHILOSOPHY OF ART CRITICISM) ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١، ص ٢٣٨.

وإذا ما استثنينا المرحلة البيزنطية لقرب حضارتها من حضارات شرق البحر الابيض المتوسط، تكون فنون المجتمعات الغربية، قد مرت بالعصور اليونانية والرومانية(الكلاسيكية الاولى) ثم بالقرون الوسطى(الرومانسيك والغوطي) ثم بعصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر(الكلاسيكية الثانية) وصولاً إلى العصر الحديث.

فيا يلي سنلقي الضوء ولو بصورة سريعة على المناخات الفكرية الغربية المؤثرة على توجيه الفن الغربي بشخصيته الخاصة.

أ- خصوصية الدراما في الفن الغربي

كانت المسيحية الرومانية في البداية(القرن الثاني للميلاد) ملتزمة بتجنب اي تمثيل للمسيح او لتلاميذه. لكن هذا التقليد ما لبث أن تغير. ففي القرن الخامس، سُمِح برسم عيسى الناصري كما سمح برسم تلاميذه[٢]، لكن الجدل حول تمثيل المسيح استمر حتى القرن الثامن للميلاد، حيث حسم الامر نهائياً لصالح إجازة استعمال الصور. وكان هذا في مجمع نيقيا(NICAEA) عام٧٨٧م، واعتبروا أن«الدفاع عن الصور في ذلك الوقت، كما جاء به يوحنا الدمشقي، هو دفاع عن الصورة بصفتها الرمز والوسيط للتعليم»[٣].

وبالرغم من قبول مبدأ الصور في العصر البيزنطي، إلا أنها ظلت اقرب لعالم التجريد منها لعالم الملموس، حتى القرون الوسطى حيث«تحولت الصورة من ذات البعدين إلى ذات الثلاثة ابعاد، اي إلى الاصنام»[٤]، في الوقت الذي كانت تعم ديار الاسلام الفنون التجريدية البحتة، وكان خط الافتراق قد بدأ يكبر تدريجياً مع الوقت بين العالم الاسلامي والعالم الغربي، وبحركة تصاعدية كبيرة.

فمنذ القرن الثامن للميلاد وحتى القرن الثاني عشر، شهد الغرب فنوناً صنفت على انها فنون رمزية، بالرغم مما آلت إليه الكنائس القوطية من شموخ هائل بالعلى، وبقدر ما كانت تحاول تحقيق، بجسمها، التقاطع بين الله والعالم الملموس، إلا أنها في نفس الوقت كانت تحاول الهروب من المحاكاة المباشرة إلى الرمزية الذهنية[٥]. كانت العمارة القوطية تسعى قدر الامكان لتحقيق هذه الرمزية من خلال النصوص اللاهوتية او الفلسفية، وكانت وسيلة هذه الرموز في العمارة هي المادة بحد ذاتها ،مما ادى إلى تعاظم مادة جسم الكنيسة بقدر تعاظم هذه الرمزية. حتى جاء عصر النهضة، فإذا بالمادة تأخذ مكانة وقوة، حيث انفلتت من دورها كوسيلة، فقط، واصبحت كأنها هي الغاية بذاتها.

وبعد أن كانت الطبيعة الفيزيائية في القرون الوسطى ينظر إليها من خلال النصوص اللاهوتية او الفلسفية، اصبحت في عصر النهضة لها جمالها الواقعي. ولذلك قال ليوناردو دو فينشي:«إن حقيقة الاشياء هي الغذاء الاسمى للنفوس المرهفة»[٦]. ومن ناحية ثانية، فإن العلاقة بين العالم المطلق والعالم النسبي كانت مجسدة في القرون الوسطى بمجمع الاكليروس، ثم دخلت في زاوية ضيقة وانحصرت بالانسان الفرد. فأمسى الفنان الواحد يجسد هذه العلاقة بنظرة فلسفية غير دينية، وكأنها بذلك رجوع للوثنية اليونانية.

(٢) ريد، هربت: الفن المجتمع، ترجمة فارس ضاهر، دار القلم، بيروت(١٩٧٥)، ص ٨٨.
(٣) سوريو، إتيان: الجماليات عبر العصور، ص ١٤٠.
(٤) نفس المصدر، ص ٩٢.
(٥) فيشر، ارنست (FISHER, ERNEST: LA NECESSITE DEL ART): ضرورة الفن، دار الحقيقة، بيروت، ص ١٨٠.
(٦) نفس المصدر، ص ١٤١

ففي هذه العصور لم تعد العلاقة المتبادلة دينية، بل اصبحت علمية او فلسفية او حركة محض إنسانية. وفي عصر النهضة ذهبت هذه الحركة الانسانية إلى ابعد اتجاه بروح الفردية والنقدية، والتأكيد على الهموم الدنيوية(٧). فبدخول عصر النهضة، بدأت النزعة الفردية في الفن، وخلفت وراءها وإلى غير رجعة، الروحية الجماعية كما عرفها الفن في الغرب في القرون الوسطى.

وعلى الرغم من هذا التغيير الذي طرأ على فنون الغرب عبر عصورها، إلا أن فنونها ظلت دائماً على اختلاف جذري مع الفنون الاسلامية. ويرجع هذا الاختلاف لجوهر المنطلق الفكري الذي يشكل القاسم المشترك بين كل العصور الغربية، وهو المعتقد بتقاطع «العالم المطلق بالعالم النسبي»(٨)، والذي لا يلتقي ابداً وجوهر الدين الاسلامي. فعند اليونان والرومان ساد معتقد تعدد الآلهة وانصاف الآلهة من البشر، وإذا ما استثنينا المرحلة البيزنطية عندما كان هذا المعتقد متمثلاً اكثر بروح المسيح، فإن معتقد التقاطع انتقل في القرون الوسطى إلى اوروبا، وتمثل بجسم المسيح إلى جانب روحه، كما تمثل ايضاً بجسم الاكليروس. وابتداءاً من عصر النهضة وحتى يومنا هذا اخذ ينحصر هذا المعتقد بالانسان الفرد المتفوق.

إلى جانب هذا الاختلاف الكبير في الجوهر بين الاسلام وبين معتقدات الغرب، هناك اختلاف آخر وجوهري ايضاً يضاف إلى الاول، وهو نظرة المجتمع إلى التوازن الكوني، وما يعكس هذا المفهوم على تفسير اي ظاهرة كونية كبيرة كانت او صغيرة.

ففي العصور اليونانية الهليّنية وابتداء من القرن الثالث، اعيد الاعتبار للأساطير الميثولوجية اليونانية القديمة على اثر انتشار الفلسفة في القرن الثالث ق. م. فأعيد تحوير الاسطورة من اجل استخدامها الفكري استخداماً لم تعرفه من قبل. وتتابع ذلك في العصور الرومانية ثم في عصر النهضة وما تلاه من عصور حتى العصر الحديث. وما برح الكتاب الغربيون يلجأون إلى إحياء الاساطير الإغريقية القديمة ويعالجون وقائعها وشخصياتها في رواياتهم الحديثة بفلسفات العصر(٩). إذ أن هذه الاساطير وكما هو سائد، كانت مشحونة بشكل اساسي بقصص تروي صراع الآلهة بين بعضهم البعض، وعلى رأسهم جوبيتر(زيوس)، وكذلك صراع البشر مع انصاف الآلهة ومع الآلهة نفسها.

بعد هذا، نستطيع أن نقول، بأن المجتمعات الغربية على اختلافها، تشترك بالاعتقاد غالباً، بأن توازن الكون او اية ظاهرة، كانت قائمة على حالة صراعية بين العناصر التي تتكون منها هذه الظاهرة. إنها نظرة «درامية» للوجود. ففي القرون الوسطى وحسب المعتقد المسيحي إن خطيئة الانسان تولد معه وتلازمه، وما حياته إلا سعي وراء التكفير عن هذه الخطيئة، فهي حالة صراعية دائمة مع نفسه ومع الحياة الدنيا، والتي يسعى للخلاص منها. وقمة هذا السعي تتمثل في الخلاص النهائي من ملذات الدنيا، والدخول في مرحلة الرهبنة. عندها تبدأ - عندهم - حالة اخرى اكثر ارتقاء وهي السعي للتقرب إلى الرب، والتخلص قدر الامكان من النفس التي بطبيعتها تحمل الخطيئة الابدية حسب اعتقادهم.

(٧) ريد، هربت: الفن والمجتمع، ص ٨٧.

(٨) شووان، فريدهوف: حتى نفهم الانسان، ترجمة صلاح الصاوي، الدار المتحدة للنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٤.

(٩) اوفيد: ميثامورفوزس(مسخ الكائنات)، ترجمة وتعليق ثروة عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ص ٦.

وعندما قويت النزعة الفردية ابتداء من عصر النهضة، اصبحت هذه الحالة النفسية تتواجد مباشرة عند اي انسان عادي يسعى لاثبات وجوده في المجتمع. وهكذا تكون الاهداف انتقلت من الايمان بالمعتقد الديني في القرون الوسطى، إلى الايمان بالعلم والفلسفة، عندما نزلت القيم السامية واصبحت على الارض ملموسة لمس اليد. اي عندما رجحت كفة المادة على كفة الروح. وبذلك فتحت الطريق امام الانسان، معطية إياه ثقة كبيرة بنفسه تصل إلى حد«الانا» بعد أن كانت الحواجز قائمة بينه وبين الوصول إلى القمة كبيرة، بسبب وجود مراحل الترقي الاكليركي إبان العصور الوسطى. واصبح على الانسان اياً كان أن يسعى جاهداً للتخلي عن ضعفه واخطائه وجهله، ليصبح - باعتقادهم - ربما المسيح نفسه كونه على صورته، بما تعنيه كلمة المسيح في ذلك الوقت، اي الانسان الخارق ذو القدرات غير المحدودة.

وبذلك اخذ هذا التعبير الفني«الاحتدامي» يظهر بقوة وصراحة اكثر، وازدهر في العصور التي تلت، فظهرت اسماء الفنانين على كل عمل فني، واصبح الفنان يفرض شروطاً على الكهنة كما فعل - على سبيل المثال - مايكل انجلو في كسر التقليد القديم الذي كان قائماً على رسم البشر بثيابهم. وإذا بالفنان الثائر يفرض إرادته على رجال الكنيسة، ويظهر الانسان عارٍ مرسومٌ على جدران واسقف اكبر الكنائس في روما.

لقد فسَّر الكتاب الغربيون طموح الانسان الدائم في الحياة والتقدم بحاجته لأن يكون أكثر مما هو عليه«فهو بحاجة إلى أن يكون إنساناً كلياً، إنه يطمح باحتواء العالم المحيط به وامتلاكه. وبأن يصير هذه«الانا» الفضولية الشرهة بفضل العلم والتكنولوجيا... وأن يوحّد هذه«الانا» المحدودة بوجود جماعي عن طريق الفن، وأن يجعل فرديته اجتماعية»[10]. كما فسروا وسيلة الانسان القديم نحو الانتاج والحياة والتقدم«بالمماثلة والمحاكاة والسيطرة على الطبيعة. وعندما كان يبالغ في هذه الامكانات كان يتجه نحو استعمال السحر»[11].

ونجد أن تفسير الغربيين لتوازن الوجود والكون تفسيراً دراميا، اي كونه نتيجة حالة صراعية احتدامية، قد اعطى المجتمعات الغربية، في كل مرة كان الانسان الغربي ينجح فيها بالانتاج والابداع، نوعاً من الوقود المطلوب للفرد الواحد، والمجتمع ككل، في سبيل الارتقاء إلى اهدافه المتجسدة في«المفصلة» التي تربط العالم المطلق بالعالم النسبي.

وإذا كانت هذه النظرة للوجود ليست الوحيدة في العالم الغربي، إلا أنها حتماً هي الطاغية عليه. وضمن هذه الاجواء الخاصة كان لهذه المجتمعات الغربية حضارتها بنكهتها المختلفة عن ما هي عليه في المجتمع الاسلامي. ويمكننا أن نفهم ايضاً أن نموذج الانسان الخارق، كائن غالباً في داخل الانسان الغربي، حيث يسعى دائماً للاتحاد. وهذا السعي لديه هو طريق تحديد الذات، تنطلق منها وتنتهي بها. وهذا ما سميناه بالتحقيق العمودي. لذا كانت ذاتية الانسان الغربي بالغالب، الاساس الذي بنيت عليه الحضارة الغربية بتجلياتها وقيمها المختلفة. وما من إنتاج إلا وفيه تلك المناخات المتمحورة حول اساسية ذات الانسان. وعلى ذلك - وكما تبين لنا - اصبحت الفردانية في العمل الفني عندهم معياراً هاماً من معايير القيمة الجمالية.

ومما لا شك فيه، أنه ابتداء من عصر النهضة، كان للفنان الغربي الدور الريادي في العمل الفني الذي نستطيع

(١٠) فيشر، ارنست، ص ٩.

(١١) نفس المصدر، ص ١٨٧.

أن نسميه العمل «الدرامي» المتحقق عمودياً كما حددناه. وقد برع الفنان الغربي في هذا النوع من الفن لدرجة لم يعرف لها مثيل. ومنذ أواخر القرن الثامن عشر تغلغلت فنون الغرب في المجتمعات الاخرى، واصبحنا نحن في العالم العربي ومنذ توقف مسيرة الابداع في الفنون الاسلامية، نعيش ازدواجية التحقيق الافقي الاسلامي والتحقيق العمودي الدرامي الذين يتعايشان ويتنافسان في آن معاً.

كل ما تقدم من بحثنا في معالجة ذات الفنان الغربي، يقودنا إلى العمل لتحديد معنى ذات الفرد في المجتمع الاسلامي، ذلك المعنى الذي سيقودنا بالتالي إلى معرفة وتحسس طبيعة الفن الاسلامي الخاصة. هذا الموضوع سنتناوله من خلال طرح الخلفيات الفكرية التي ساعدت في تحقيق وحدة الفنون الاسلامية. وهي باعتقادنا اثنتان:

الاولى: نفي النفس(الانا) عند الفنان المسلم وتحقيق ذاته افقيّاً.

الثانية: توحيد رؤية الفنون الاسلامية في الحقيقة والاعتقاد.

فالخلفية الاولى تحقق الانفتاح الافقي والمتجه نحو الجماعات والكون كله، حيث هناك يكمن توحيد الرؤية(الخلفية الثانية).

ب ـ نفي النفس (الانا) عند الفنان المسلم، وتحقيق ذاته افقياً

إن الاحكام الناقدة للفنون الاسلامية، من حيث جماليّاتها، هي قليلة جدّاً. وفي حال وجودها كانت تستخدم غالباً المعايير النقدية للفنون الغربية. حول هذا الموضوع نستشهد بقول لجاك ماريتان(JACQUES MARITAIN): «إن فن الشرق هو النقيض المباشر للنزعة الفردية الغربية. فالفنان الشرقي يخجل من التفكير في«اناه» او تعمّد إظهار ذاتيته في عمله»(١٢). الناقد الغربي هنا تبيِّن له أن السمة الفردية في العمل الفنّي الشرقي غير موجودة. إلا أنه من جهة ثانية ينعت الفنان بالخجل، لكن باعتقادنا أنه إذا فشل المرء في تحقيق عمل كان يتمنى تحقيقه يمكننا أن ننعته بالتقصير، وقد تكون اسباب ذلك الضعف او الخجل إلخ... وعلى ذلك يمكننا أن نفترض أن جاك ماريتان بقوله هذا اعتبر أن مفاهيم ذات الفرد التي اعتمدها هي تعابير مطلقة، وعلى الفنان المسلم أن يتمثلها وإلا اتهم بالخجل.

علماً أن هذا لا ينفي حقيقة اساسية تلتقي عندها كل الفنون ـ تكاد أن تكون عند مختلف الشعوب ـ وهي أن ذات الفنان شرط من شروط وجود العمل الفني. ذلك أنها تعتبر الوعاء الذي تتم فيه عملية المزج الكلي لمختلف مدركات العمل الفني. وعندها يكون العمل الفني قد تحقق في ذات الفنان، مع ما يتضمنه من احاسيس وافكار وطموحات وغيرها. إلا أن هذا ليس هو وجه الحقيقة كلها، فهناك وجه آخر يتمثل في أن معاني ذات الفنان ليست واحدة عند مختلف الشعوب، فهي تختلف من مجتمع لآخر ومن حضارة لأخرى. وهي ليست بالتالي مطلقة بل أنها تتحدد وفق حقائق ومعتقدات وخصائص كل مجتمع من المجتمعات.

لقد اوضحنا أن معنى ذات الفنان الدرامي هو«الانا» بالغالب، وهي تعطي لانتاج كل فنان الصفة الشخصية والفردية، ولكي نصل إلى معاني وكيفية تحقيق ذات الانسان في المجتمع الاسلامي، لا بد أن نمعن النظر بصورة

(١٢) ستولتز جيروم: ص ٢٣٨.

عامة في نظرة الاسلام للوجود، اي نظرة الانسان لنفسه، للمجتمع، للطبيعة، للكون وعلمه بالله.

يقول الغزالي عن معاني الذات في الاسلام: «نفس الانسان، اي ذاته وحقيقته العالِمة بالله تعالى وسائر المعلومات»[١٣]، والمقصود هنا النفس بصفاتها الحميدة. هذا المعنى يقرّبنا من فهم موقف الرجل المسلم، متسلق الجبل، ومن معرفة غاية سعيه حين يقول«الله».

وبموازاة النفس الحميدة. هناك النفس المذمومة، وتكمن ايضاً في ذات الانسان، وهي الجامعة لقوة الغضب والشهوة. وفي الحديث النبوي الشريف:«اعدى اعدائك نفسك التي بين جنبيك»[١٤]. وفي كتابه«ادب الدنيا والدين» اورد الماوردي ٤٥٠هـ/ ١٠٥٨م) قول الشاعر:

«قلبي إلى ما ضرّني داعي   يُكثِرُ أسقامي وأوجاعي

كيف احتراسي من عدوّي إذا   كان عدوّي بين اضلاعي»[١٥].

وطريق السعادة:وهي في تحقيق النفس الحميدة وكبت جماح النفس المذمومة، حيث يؤدي ذلك إلى كمال الانسان المسلم. ويقول الغزالي:«اما حب نفسه وبقائه وكماله، ودوام وجوده وبغضه لهلاكه، وعدمه، ونقصانه وقواطع كماله، فهذه جبلة كل حي ولا يُتصوَّر أن ينفك عنها وهذا يقتضي غاية محبة الله تعالى، فإن من عرف نفسه وعرف ربه عرف قطعاً أنه لا وجود له بذاته، وإنما وجود ذاته ودوام وجوده، وكمال وجوده من الله، وإلى الله، وبالله»[١٦]. وهذا الكلام يوضح أمراً إضافياً وهو أن حب النفس في الاسلام من حب الله.

معرفة الله

التوحيد هو اصل الايمان، وهو معرفة الله. و«لا إله إلا الله»، هي شهادة التوحيد في الاسلام، واصل العقيدة وهو الايمان بوجود الله الواحد كما جاء في القرآن الكريم ﴿لَوْ كَانَ فِيهِمَا ءالِهَةٌ إلاَّ اللَّه لَفَسَدَتَا﴾[١٧]. و«هو الاول». «خالق العالم قديم ازلي، والآخر»[١٨]. و(ليس كمثله شيء)[١٩] (....) وإنه ليس بجسم مصوّر ولا جوهر محدود مقدّر»[٢٠]. والتوحيد هو من علم المكاشفة. ولكن بعض علوم المكاشفة يتعلق بالاعمال، حيث إنها لا تتمّ إلا بالتوكل على الله، واصلها حقيقة التوحيد.

بعد أن تكلمنا بإيجاز عن الوحدانية وتنزيه الله، وعبر ارتباطها بالحياة العامة، يبقى أن نتكلم عن العلاقة بين الانسان والله، بين الخالق والمخلوق.

(١٣) إحياء علوم الدين، ص ١٣٥١.(او م ٣، ج ٨، ص ٧).
(١٤) الماوردي: ص ٢٢٩.
(١٥) نفس المصدر والصفحة.
(١٦) الغزالي: ص ٢٥٩٢(او م ٥، ج ١٤، ص ٥٢).
(١٧) سورة الانبياء: الآية ٢٢.
(١٨) الشافعي: الفقه الاكبر في التوحيد، المطبعة الادبية، ص ٧.
(١٩) سورة الشورى: الآية ١١.
(٢٠) الغزالي: ١٥٤(او م ١، ج ١، ص ١٥٤)

صفات الله وعلاقة الانسان بها

«منذ كان الاسلام مؤسَّساً على مطلاقية الله، كان مضطراً في النهاية ـ باعتباره في شكله عقيدة سامية ـ إلى طرد كل ما هو ارضي من المطلق»(٢١). فيوجد في الاسلام فصل بين الخالق والمخلوق، اي بين الله والعالم، وصفات الله تعالى قائمة بالذات الالهية، وليست هي من عين الذات ولا هي غير الذات. وذلك حفاظاً على إطلاقية الله الواحد من جهة، ومنعاً لسقوط الإلهية في الكون النسبي حيث المكان والزمان. يقول الشهر ستاني:«هذه صفات أزلية قائمة بذاتها، لا يقال هي هو ولا غيره»(٢٢). وصفات الله تعالى هي الحياة والعلم والقدرة والارادة والسمع والبصر، وكل صفة من هذه الصفات أزلية: فالقدرة متعلقة بكل الجائزات العقلية. وينقل الشهر ستاني في كتابه«الملل والنحل» عن ابي الحسن الاشعري إنه قال:«وعلمه واحد يتعلق بجميع المعلومات، المستحيل والجائز والواجب والموجود والمعدوم. وقدرته واحدة تتعلق بجميع ما يصحُّ وجوده من الجائزات، وإرادته واحدة تتعلق بجميع ما يقبل الصفات»(٢٣).

لكن الصفات الموجودة في الكون النسبي متغيرة باستمرار، كون العلم متطوراً ومتراكماً وكذلك القدرة، وتلك هي حال كل الصفات، فهل سيؤدي بنا ذلك إلى القول، إن الصفات الآلهية تدخل في العالم النسبي حيث الزمان والمكان؟ هذه المسألة يوضحها ابو الحسن الاشعري بقوله:«إن اضافة العلم الازلي إلى الكائنات فيما لا يزال، هو كإضافة الوجود الازلي إلى الكائنات الحاصلة في الاوقات المختلفة. وكما لا تتغير ذاته بتغير الازمنة لا يتغير(العلم) بتجدد هذه المعلومات»(٢٤).

يتضح أن صفات الله أزلية وآثار هذه الصفات موجودة في الكون النسبي، وهي التي حدثت وتحدث وستحدث في المستقبل. وكما أن الجمال هو من صفات الله«إن الله جميل يحب الجمال»(٢٥)، فعلى هذا يكون كل ما في الوجود من حسن وجمال هو من الله الواحد، وهو الشهادة على وجوده في كل مكان وفي كل لحظة. كما عبّر رجلّنا متسلّق الجبل بعد وصوله إلى القمة بكلمة «الله».

وإذا كانت تلك هي صفة الله الشاملة والموجودة فما هي نظرة الاسلام للانسان الذي يعيش في هذا الكون؟ الاسلام يعتبر الانسان عنصراً واحداً من كل، وهو يتواجد مع العناصر الاخرى وِفْقَ حقائق محددة تماماً. الحقيقة الاولى هي أنه متوازن مع نفسه، وهو بريء مما يسمّى بالخطيئة الازلية، وذلك لكونه ضعيفاً محدود القدرات. بل وإن واقعيته قدّرها الله تعالى له:﴿**وَخُلِقَ الإنْسانُ ضَعِيفاً**﴾(٢٦). وكما يقول الماوردي في كتابه«ادب الدنيا والدين»:«اعلم أن الله تعالى نافذ قدرته، وبالغ حكمته خلق الخلق بتدبيره، وفَطَرهم بتقديره، فكان من لطيف ما دبّر، وبديع ما قدّر، أن خلقهم محتاجين، وفَطَرهم عاجزين، ليكون بالغنى منفرداً، وبالقدرة مختصاً، حتى يشعرنا بقدرته أنه خالق، ويعلمنا بغناه أنه رازق، فنذعن بطاعته رغبة ورهبة، ونقرُّ بنقصنا عجزاً وحاجة»(٢٧).

(٢١) شووان، فريدهوف، ص ٢٥.
(٢٢) الشهرستاني: الملل والنحل، ص ٤٠.
(٢٣) المصدر نفسه، ج ١، ١٢٣.
(٢٤) موسى، جلال: نشأة الاشعرية وتطورها، ص ٢٢٦.
(٢٥) حديث نبوي رواه مسلم عن ابي مسعود ورواه ابو داود.
(٢٦) سورة النساء: الآية ٢٨.
(٢٧) الماوردي: ص ١٣٢.

وضمن هذا الواقع يتصرف الانسان: ﴿لاَ يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْساً إلاَّ وُسْعَهَا﴾(٢٨). وإذا أخطأ فباب التوبة مفتوح. تلك التوبة التي تريحه وترجعه إلى وضعه الطبيعي المتوازن مع نفسه: «كل بني آدم خطّاء وخير الخطّائين التوابون»(٢٩). ومنزلة التوّاب عند الله كبيرة ومميزة: ﴿إلاَّ مَنْ تَابَ وَآمَنَ وَعَمِلَ عَمَلاً صَالِحاً فَأُولَئِكَ يُبَدِّلُ اللَّهُ سَيِّئَاتِهِمْ حَسَنَاتٍ وَكَانَ اللَّهُ غَفُوراً رَحِيماً﴾(٣٠). والتوبة هي الباب الذي تم من خلاله تواجد البشرية على الارض: ﴿وَقُلْنَا يا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ منْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هذه الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالمينَ* فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا ممَّا كَانَا فيه وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ في الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إلَى حِينٍ* فَتَلَقَّى ءادَمُ مِنْ رَبِّه كَلِمَتٍ فَتَابَ عَلَيْه إنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾(٣١). هذا الموقف يضع الانسان في حيزه الواقعي، ويطلب منه التصرف على هدي ذلك المنطلق...«إن الاسلام يضع كل شيء في نصابه الصحيح ويعامله على اساس طبيعته الذاتية»(٣٢).

التوزان بالائتلاف

وتتمثل الحقيقة الثانية بتوازن الانسان في المجتمع. ففي الاسلام الانسان مدني بطبعه وعليه الائتلاف مع غيره حتى بوجود الاختلاف: ﴿وَجَعَلْنَكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا﴾(٣٣). ويفتتح الماوردي كتابه «تسهيل النظر» بفقرة خاطفة في الاجتماع البشري يقول فيها: «إن الله جلّ اسمه ببليغ حكمته وعدل قضائه جعل الناس اصنافاً مختلفين واطواراً متابينين، ليكونوا بالاختلاف مؤتلفين وبالتباين متفقين، فيتعاطفوا بالارتقاء تابعاً ومتبوعاً، ويتساعدوا على التعاون آمراً ومأموراً.

قال الشاعر:

«وبالناس عاش الناس قِدماً ولم يزل   من الناس مرغوب إليه وراغب»(٣٤).

والحقيقة الثالثة هي صورة توازن الانسان كعنصر واحد من عناصر الكون العديدة، حيث إنه وُضع ضمن تنسيق وحكمة.

﴿وَخَلَقَ اللَّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ بالْحقِّ...﴾(٣٥).

﴿الشَّمْسُ والقَمَرُ بِحُسْبَانٍ* وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ* وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ﴾(٣٦).

وحتى يتم الحفاظ على سعادة الانسان واستمراريته في الوجود عليه التصرف ضمن هذا الواقع العام: ﴿أَلاَّ تَطْغَوْا فِي المِيزَانِ. وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بالقِسطِ وَلاَ تُخسِرُوا المِيزَانَ﴾(٣٧).

(٢٨) سورة البقرة: الآية ٢٨٦.
(٢٩) حديث نبوي شريف رواه الترمذي.
(٣٠) سورة الفرقان: الآية ٧٠.
(٣١) سورة البقرة: الآيات ٣٥ ـ ٣٦ ـ ٣٧.
(٣٢) شوران: ص ٢٨.
(٣٣) سورة الحجرات: الآية ١٣.
(٣٤) الماوردي: تسهيل النظر، دار العلوم العربية، بيروت ١٩٨٧، ص ٩٧.
(٣٥) سورة الجاثية: الآية ٢٢.
(٣٦) سورة الرحمن: الآيات ٥ ـ ٦ ـ ٧.
(٣٧) سورة الرحمن: الآيتان ٨ ـ ٩.

طبيعة افعال الانسان

ضمن هذا الاطار ايضاً، فإن افعال الانسان بتصور الاسلام هي بمشيئة الله تعالى. وقد جاء في القرآن الكريم: ﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى﴾(٣٨).

إن الارادة المحدَثة في الانسان هي تحت إرادة الله، ولا يحدث شيء لا يريده الله، ولا ينفي ما يريده الله وفي هذا المعنى يقول الشافعي: «اعلم أن ما شاء الله لا محالة يكون وما شاء الله أن يكون فحال كونه، ولا يجوز أن يجري إلا ما يريد(...) ﴿وَمَا تَشَاءونَ إِلاَّ أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ﴾(٣٩).

إن كل فعل من الانسان يكون خلقاً وإبداعاً وإحداثاً من الله مكتسباً للعبد بقدرته التي خلقها الله له لوقت الفعل. يقول الجويني(٤٧٨ هـ/ ١٠٨٥م): «القدرة الحادثة عرض من الاعراض عندنا، وهي غير باقية، وهذا حكم على الاعراض عندنا»(٤٠). ويقول الشافعي ايضاً: «قدرة العبد تسمّى استطاعة وهي مع الكسب لا قبله ولا بعده(...) الله خلق اكتساب العبيد ومحدثها من العدم إلى الوجود»(٤١).

فالمعاني واضحة بطبيعة افعال الانسان المتصلة بمشيئة الله اوّلاً، وثانياً بالقدرة المحدّثة في الانسان، بحيث إنها غير مترابطة ومتصلة بمنطق التسلسل العللي بالقدرات الاخرى إلى ما لا نهاية. بل إنها تخلق من العدم مباشرة. فهذا يقطع الطريق الانفرادي للاتصال المباشر عمودياً والذي غالباً ما يؤدي - إذا حصل - إلى الانطواء الذاتي بطريقة الانطلاق من ذات الانسان والارتداد إليها. فتصبح هي الغاية(٤٢).

وبذلك عندما ينوي الانسان القيام بعمل محدد يتوجه دائماً إلى الله تعالى. «إن العبد إذا اراد الفعل وتجرّد له اي لم يشغل نفسه بغيره، خلق الله له في هذه اللحظة قدرة على هذا تكتسبه ولا تخلقه»(٤٣).

كل تلك المعاني توضح لنا مفهوم الاسلام للوجود حيث تسبح الكائنات، وهي ضارعة إلى الله الواحد، وتتوكل عليه في حركتها، وتشكره على وجودها في كل لحظة: ﴿وَعَلَى اللَّهِ فَتَوَكَّلُوا إِنْ كُنتُمْ مُؤمِنِينَ﴾(٤٤) و﴿إِن اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ﴾(٤٥)

الوصال

انطلاقاً من هذه المعاني يتضح لنا أن الصورة التي يتم بها «الوصال» في الاسلام، هي صورة الحركة الافقية بطبيعتها. اي انها تتم في العالم النسبي بالاساس عن طريق الاتصال بين الانسان وأخيه الانسان. وكما جاء في

(٣٨) سورة الانفال: الآية ١٧.

(٣٩) الشافعي: ص ١٧. والآية من سورة الانسان: ٣٠، وسورة التكوير: الآية ٢٩.

(٤٠) الجويني: كتاب الارشاد، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت ١٩٥٨، ص ١٩٦.

(٤١) الشافعي: ص ١٨-١٩.

(٤٢) كما في قول بعض الصوفية المتطرفة.

(٤٣) موسى، جلال: ص ٢٣٤.

(٤٤) سورة المائدة: الآية ٢٣.

(٤٥) سورة آل عمران: الآية ١٥٩.

القرآن الكريم: ﴿وَلَوْلاَ دَفْعُ اللّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَفَسَدَتِ الأَرضُ، وَلَكِنَّ اللّهَ ذُو فَضْلٍ عَلَى الْعَالَمِينَ﴾(٤٦). وفي الاطار نفسه تتم العلاقة بين الانسان وبين الطبيعة والكون بطريقة الكشف والمشاهدة والتأمل.

وكما تبين لنا فقد حدث هذا التحول من الحركة الرأسية (كما في غالبية مذاهب المسيحية الغربية(٤٧) لأن الارتقاء عندهم هو المسيح الفرد الواحد الكائن في ذات الانسان الواحد) إلى حركة افقية حيث اصبح هدف الارتقاء في الاسلام التقرب إلى الله. وتتوحد جميع الصفات في الوجود المنتشرة في كل زمان ومكان.

تلك الصفات الشاملة تشكّل اداة الربط بين الناس: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ...﴾(٤٨). وكذلك تعمل على ربط الانسان بالطبيعة والكون بحياة واحدة: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَالطَّيْرُ صَافَّاتٍ، كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلاَتَهُ وَتَسْبِيحَهُ...﴾(٤٩). وبالتالي فهي - اي صفات الله - تربطهم جميعاً بالمصير الواحد: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ* وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلاَلِ وَالإِكْرَامِ﴾(٥٠).

إن هذه الحركة الافقية في عملية الوصال تدعو للتصرف كمجموعة واحدة متآلفة، وتحثّ على البحث في الوجود من أجل الوصول إلى الحقيقة عن طريق الكشف والتأمل، لأن الوجود هو الشاهد على الوصول إلى الخالق(الله الحق). كل ذلك يؤدي إلى المعرفة«بأمر الله»، اي ما أنزل الله، وعليه يتم الكشف عن صفاته في كل زمان ومكان حتى نصل إلى الاصل وهو معرفة الله حيث يتم الجمع بعد التفرقة.

يقول السهروردي في كتابه«عوارف المعارف»: «جمعهم بذاته، وفرّقهم في صفاته»(٥١). ويقول ايضاً: «إن الجمع من العلم بالله والتفرقة من العلم بأمر الله ولا بد منهما جميعاً»(٥٢).

وفي ذلك تأكيد على أن التفرقة اي العلاقة الافقية التي تتم في الوجود، متلازمة مع الجمع اي المضمون السامي لهذه العلاقة. فيقول«الشهرستاني»: «الجمع اصل والتفرقة فرع، فكل جمع بلاتفرقة زندقة وكل تفرقة بلا جمع تعطيل»(٥٣). وبهذا يشير إلى أن الاعتقاد بإمكانية الاتحاد بالله مباشرة زندقة، وأن الاعتقاد بالعلاقات الافقية دون هدفٍ سامٍ توحيدي، لا نفع ولا خير للوجود فيه.

طريق الوصال هي من خلال الجماعة

حول هذا الموضوع، نورد بعض الفقرات من كتاب رضوان السيد«الامة والجماعة، والسلطة» حيث يقول: وإن النبي إنسان كسائر الناس محكوم بالحياة والموت، وما دام الامر كذلك فإن متابعة الدعوة للأمة لا بد أن تنتقل إلى

(٤٦) سورة البقرة: الآية ٢٥١

(٤٧) كذلك هو الحال عند بعض التيارات الصوفية المتطرفة: يقول ابو زيد البسطامي(٢٦١ هـ - ٨٧٤م) الذي اشتهر بشطحاته التصوفية المتطرفة«سبحاني ما اعظم شاني»، او«انا انت» او«انا هو»، وكلها تنم عن اندماج الذات بالآله.(انظر فخري ماجد: تاريخ الفلسفة الاسلامية، الجامعة الاميركية، بيروت ١٩٧٤، ص ٣٣٤).

(٤٨) سورة النساء: الآية ١.

(٤٩) سورة النور: الآية ٤١.

(٥٠) سورة الرحمن: الآيتان ٢٦، ٢٧.

(٥١) السهروردي: ص ٥٢٥.

(٥٢) نفس المصدر والصفحة

(٥٣) نفس المصدر: ص ٥٢٤

ايد تحقّق لها الاستمرار والتقدم والنصر. وقد اختارت النصوص القرآنية والمأثورات النبوية مؤسسة الجماعة، او أمة الاجابة بعد النبي طريقاً للوصول إلى مؤسسة الامة الشاملة. إنها إذاً جماعة الله، بمعنى أنها الجماعة التي أوكل إليها الله تحقيق أمره في العالم، وتطبيق شريعته فيه»(٥٤). فالجماعة أي: «المؤمنون، شهداء الله» اعطاها الله منزلة سامية بقوله: ﴿فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ...﴾(٥٥).

لم يكن وقوفنا طويلاً امام المعاني العامة في الاسلام، إلا بهدف إلقاء الضوء على ذلك المخزون الكبير الذي يغرف منه الفنان المسلم، والذي به ومن خلاله يمارس فعل إبداعه. ذلك الفعل ليس سوى حدث تم من عدم، في حركة افقية ادت إلى الكشف في عالم الشهادة، عالم الجماعة الشاهدة. كما أدّت إلى البحث والتأمل في الطبيعة والكون باستمرار حيث الحقيقة الجامعة. وهنا بالتحديد تكمن الاجابة على السؤال الاول الذي طرحناه عن معنى وكيفية تحقيق ذات الانسان في الاسلام، وبالتالي ذات الفنان التي لا تتحقق إلا بانكار الذات«الانا» والتي تسعى للوصال بصفات الجماعة وكل الموجودات، حيث تتحقق هناك، وهذا ما نسميّه بالتحقيق الافقي.

ج ـ توحيد رؤية الفن في الحقيقة والاعتقاد

إذا كان مبدأ إنكار ذات(انا) الفنان هو المساعد الاول لوجود الوحدة في الفنون الاسلامية، فإن توحيد رؤية الفن في الحقيقة والاعتقاد، شرط ملازم له كي تتم تلك الوحدة بشكلها الاكمل.

لقد تم توحيد رؤية الحقيقة والاعتقاد في النص الاسلامي ـ قرآن وسنّة وإجماع ـ، مع دور النص الآلهي(القرآن)، كون هذا النص مصدر الحقيقة الاساسية في الجماعة حيث به يتم الاجماع. وعن هذا الدور للقرآن الكريم قيل:

«وعليكم بالقرآن فإنه هدى للنهار، ونور الليل المظلم، فاعملوا به على ما كان من جهد وفاقة»(٥٦).

وروى المحاسبي(٢٤٣هـ/ ٨٥٧م) عن قول الامام علي في القرآن الكريم إنه: «من قال به صدق ومن عمل به أُجِر، ومن حكم به عدل، ومن دعا إليه هُدِيَ إلى صراط مستقيم...»(٥٧).

وهنا نتوقف امام ثلاث مسائل اساسية

المسألة الاولى؛ إنه لا يمكننا فصل النص الاسلامي ـ مع ما رافقه من تطور على صعيد الجماعة ـ عن حركة التاريخ الاسلامي.

المسألة الثانية؛ إنه لا يمكن دراسة النص الاسلامي بطريقة تحليلية تجزيئية وحيث: «إن الاجماع شرع من الشرع، وهو عبارة عن التجربة التاريخية للجماعة. وفي التجربة التاريخية يتواصل الديني والسياسي. بل إنه لا يمكن تواصلهما إلا فيها»(٥٨).

(٥٤) السيد، رضوان: الامة والجماعة والسلطة، ص٥٢.

(٥٥) سورة التوبة: الآية ١٠٥.

(٥٦) السيد، رضوان: ص ٨، نقلاً عن المحاسبي في كتابه«فهم القرآن».

(٥٧) ذات المصدر: ص٧، نقلاً عن كتاب« العقل وفهم القرآن»، قدم له وحقق نصوصه حسين القوتلي.

(٥٨) نفس المصدر: ص ١٥.

وفي معرض الرد على هذا الاعتقاد(النظرة التحليلية):

«بقي النص الآلهي إذاً الحقيقة الاساسية في الجماعة. بل إن الجماعة لم تكن لتستمر بغير النص. إنه المسوغ الوحيد لاستمرارها. وهو الذي يمنحها وجودها وشرعيتها المتعالية»(٥٩). وعلى هذا الاساس فإن الجماعة لا تستطيع أن تؤخذ دون القرآن والسنة وهو الاصل. لأنها تصبح جسداً بلا روح.

اما **المسألة الثالثة:** فتتمثل في عدم إمكانية حصر المصادر في نصوص الفرق والمدارس الاسلامية المختلفة:«إن النصوص عند اتباع هذه النزعة ليست غير صور او صورة مثالية(يوتوبيا) علاقتها بالواقع ضئيلة»(٦٠).

إن اهتمامنا بالنص الاسلامي المعبّر عن الجسم العام للأمة الاسلامية عبر حركة التاريخ، له مبرراته، فالحقيقة الكامنة وراء هذا الاهتمام، هي أن إنتاج الفنون - كأي إنتاج حضاري آخر - لا يمكن أن يتحقق او أن يرعى فناً فيكون مطبوعاً بشخصية هذه الحضارة، إلا من خلال علاقته المنسجمة مع القاعدة العامة(للأمة) التي هي السند الاساسي له. ومعها تتم العلاقة الجدلية، ومن خلالها تتم عملية التقويم الفني حيث تكون الحاضنة الشرعية لمعايير القيمة الفنية. كل ذلك يدعو لأن تكون الامة مؤهلة وعلى مستوى معيَن من التطور الذوقي والحسّي والمعرفة. وهنا يحضرني ايضاً دور المدن الاسلامية في إيجاد مثل تلك المناخات المتطورة. والمدينة في ديار الاسلام تمنهجت حسب هذه الدعوة، وكانت كلها بمثابة الوعاء الذي فيه تبلورت المناخات الحضارية ذات الشخصية الاسلامية. كما يقول ابن خلدون في مقدمته عن شروط الانتاج واكتماله في المدن: «إن الصنائع إنما تكتمل بكمال العمران الحضري وكثرته»(٦١).

وبالنتيجة يمكننا القول إن الدعوة الاسلامية بنصها (القرآن والسنة والاجماع) كانت المحرك الاساسي للتاريخ الاسلامي، وهي المنهجية التي بها تم تكوين شخصية الانتاج الحضاري.

وخلاصة القول في الخلفيات المساعدة التي أدَّت إلى وحدة الفنون الاسلامية هي أن تحقيق ذات الفنان كما تبين لنا لا يتم«بالانا» وإنما يتم بذات الجماعة وكل الموجودات في الكون، وذلك من خلال معاني علم التوحيد، فالصلة بين الله والكون النسبي، لا تتمحور او ترتكز على امر واحد وبصورة الانسان كما هي عند المسيحية الغربية في الغالب حيث يتم عندهم تحقيق الذات من خلال ذات المسيح.

فطريق الوصال المبنية على اساس صورة الانسان مقطوعة في الاسلام، حيث تحل صفات الله محل تلك الصورة الواحدة، وانطلاقاً من ذلك يتم تحقيق ذات الانسان المسلم من خلال تلك الصفات حيث الكون كله شاهد عليها. وهنا تكمن الحقيقة والاعتقاد الذي توحد رؤية المسلمين كافة، وبالاخص عند الانسان الذي يسلك درب الوصال في اعلى مستوياته، والفنان واحد من هؤلاء الذين يسلكون مثل هذا الدرب حيث التجلي من طبيعة مهنته.

(٥٩) السيد، رضوان: ص ١٠.

(٦٠) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٦١) ابن خلدون، المقدمة، ص ٢١٨

الفصل الثاني

معايير القيمة الجمالية كما وردت في النصوص الاسلامية

تطلق لفظة «جميل» على الشيء الملائم لمعايير الجمال «ورؤية» الانسان للجمال، على أن هذه المعايير ليست مطلقة وتتغيّر بتغيّر المجتمعات. وبما أن موضوعنا هو وحدة الفنون الاسلامية، فإنه من الضروري الاقتراب من فهم تلك المعايير على ضوء النص الاسلامي، وذلك لدعم التجربة الجمالية التي يتم بها التذوق الجمالي.

بعد ذلك لا بد من معرفة الكيفية التي تتم بها عملية استكمال تلك التجربة الجمالية بالذات، حيث سنرى أنها لا تكتمل إلا باكتمال حب المُدرِكِ للشيء الجميل المطابق لمقادير القيمة الجمالية، وحيث ستنتهي هذه التجربة من خلال الإدراك الكلّي للشيء.

وعلى هذا يتناول حديثنا في هذا الفصل:

أ- تعريفات الحسن والجمال.

ب- الموقف الجمالي(حب الجمال لذاته).

ج- الادراك الجمالي(الجمال الظاهر والجمال الباطن).

د- مقتطفات من وصف إنجازات العمارة في النصوص الاسلامية.

أ- تعريفات الحسن والجمال

الحسن والجمال من حيث وقعه على الانسان:

لقد وردت كلمة الحسن كثيراً في النصوص الاسلامية، ويقصد بها معنى الجمال. جاء في القرآن الكريم: ﴿وَالأَنْعَامَ خَلَقَهَا، لَكُمْ فِيهَا دِفءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ* وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾(١).

ويقول الماوردي: «كل أمر يلائم الطبع يُطلَق عليه الحسن وما لا يلائمه يطلق عليه القبح»(٢).

وفي إطار الدلالة ايضاً على معنى الحسن والجمال، يقول الجرجاني: «من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف»(٣). وينسحب معنى الحسن هنا على وصف شتى الفنون إذ يقول ابن عبد ربه: «إن الصوت الحسن يجري في الجسم مجرى الدم في العروق فيصبو له الدم وتنمو له النفس ويرتاح له القلب وتهتز له الجوارح وتَخِفُّ له الحركات ولهذا كرهوا للطفل أن ينام على اثر البكاء حتى يرقص ويطرب»(٤).

هذا الوصف عند ابن ربه جاء شاملاً ودقيقاً في تأثير الصوت الحسن على الانسان. ويلتقي مع القول إن التطريب في القرآن جائز شرعاً شرط: «إن كان أَوْقَعَ في النفوس وأَسْمَعَ في القلوب»(٥).

وبذلك يتضح معنى الآية: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونْ﴾ حيث تجتمع كل معاني الحسن والجمال بوقعها المريح على الإنسان لتمنحه صفاء المتعة وراحة النفس. ولكلمة «تسرحون» في اللغة العربية معان منها: سرّح الشيء: فرج عنه. والشَّعْر خَلَّصَ بَعْضَهُ من بعض بالمِشْطِ. وبذا يعمل الجمال على إطلاق النفوس لِتَسْرَحَ في مدى من الحرية والراحة والمتعة.

شرط الحسن والجمال بذات الشيء

إن شرط الجمال في الشيء هو في كمال الشيء، وبما أن الاشياء متغيرة فإن كمالها بالتالي متغيّر ايضاً، إذ شرط الكمال أن يكون لكل شيء على حدة ويقول الغزالي في هذا الصدد: «كل شيء وجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له»(٦)

ويقول الغزالي أيضاً «فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة، وشكل، ولون، وحُسْنِ عَدْوٍ، وتيسُّرِ كَرٍّ وفرٍّ عليه، والخط الحَسَنُ هو كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحُسْنِ انتظامها، ولكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره ضده، فحُسْنُ كل شيء في كماله الذي يليق به»(٧).

١) سورة النحل: الآيتان ٦,٥.

(٢) السيد، رضوان: ابو الحسن الماوردي، الجامعة الاميركية في بيروت، مستل من الابحاث سنة ٣٣/ ١٩٨٥، ص ٦٩، عن مصدر «المحصول في اصول الفقه لفخر الدين الرازي».

(٣) الجرجاني: ص ١٠٥.

(٤) ابن عبد ربه: ج ٦، ص ٤. وورد عند الابشيهي المحلّي(٨٥٠هـ- ١٤٤٦م): المستطرَف في كل فن مستظرف، دار إحياء التراث العربي، ص ١٦٦.

(٥) الغزالي: ١١٣١(او م ٢، ج ٦، ص ١٤١).

(٦) الغزالي، ص ٢٥٨٨(او م ٥، ج ١٤، ص ٤٨).

(٧) المصدر نفسه: ص ٢٥٨٨(او م ٥، ج ١٤، ص ٤٨- ٤٩).

حين ينظر احدنا إلى جمال وردة في الطبيعة لا يسعه سوى القول إنها آية من آيات الله. وعلى ذلك فالاسلام يعتبر أن موقع الاشياء الجميلة في الوجود كامن في آيات الله، وما على الانسان باستمرار إلا الاستمتاع بما انعم الله عليه في هذا الموقف، إلى حد يمكننا القول فيه أن جوهر الإيمان يكمن في النظر إلى الحياة وما فيها والتأمل في الطبيعة والكون. وسنتبين معنى ما نرمي اليه عند استعراضنا لبعض الآيات القرآنية.

يقول الله تعالى: ﴿**فَلْيَنْظُرِ الإِنْسَانُ إِلَى طَعَامِه * أَنَّا صَبَبْنَا الْمَاءَ صَبًّا، ثُمَّ شَقَقْنَا الأَرْضَ شَقًّا * فَأَنْبَتْنَا فِيهَا حَبًّا، * وعِنَبًا وَقَضْبًا * وزَيْتُونًا وَنَخْلاً * وَحَدَائِقَ غُلْبًا * وَفَاكِهَةً وَأَبًّا * مَتَاعًا لَكُمْ وَلأَنْعَامِكُمْ**﴾[٨].

في هذه الآيات دعوة صريحة واضحة للإنسان كي ينظر إلى الطبيعة بتفاصيلها وينعم بآيات الله لما فيها من جمال. وكذلك قوله تعالى: ﴿**...انْظُرُوا إِلَى ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَيَنْعِهِ، إِنَّ فِي ذَالِكُمْ لآيَاتٍ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ**﴾[٩]. نجد على موازاة الدعوة إلى النظر والتأمل في الطبيعة دعوة للاستمتاع بجمال الكون وكماله: ﴿**وَلَقَد زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ...**﴾[١٠]إذاً فالسماء زينة للإنسان حيث يتمتع برؤيتها ويرغب إليها ساعياً لمحبتها وذلك لوقع جمالها في نفسه. وفي معرض تبيان آيات الله في الوجود المرهف لتلك الصور، حيث النبتة الصغيرة والثمرة التي تنضج تدعوك للنظر اليها. وحتى حينما يختار القرآن الكريم صوراً ومعالم أشياء الكون الكبيرة تتحول فيه إلى مقاييس تلائم الانسان، فتصبح النجوم والكواكب الضخمة في السماء مصابيح صغيرة يمكن للمرء التمتع بأنوارها البسيطة الشفافة دون أن يقف عاجزاً او صاغراً امام جمالها.

ويأتي موقف الاسلام من الدعوة إلى محبة الطبيعة والكون موقفاً شاملاً. فهو يعتبر أن كل ما في هذا الكون من اصل واحد﴿**وَهُوَ الَّذِي أَنْشَأَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ فَمُسْتَقَرٌّ وَمُسْتَوْدَعٌ..**﴾[١١]. وما الانسان الفرد سوى علامة من علامات هذا الوجود تتصل بغيرها من العلامات بصلة عميقة. ﴿**واللَّهُ أَنْبَتَكُمْ مِنَ الأَرْضِ نَبَاتاً**﴾[١٢]. ويشعر الإنسان هنا بموقف تأمل وحب عميقين لكل الكائنات، كونها أصبحت جزءاً حيّاً فيه «وهو في وقفته بين أرواح الأشياء كلها، وهي تدبّ فيها جميعاً،وتُحيلُها له إخواناً ورفقاء» [١٣]

ويعرض القرآن الكريم في جميل صنع الله تعالى(الانسان والكون) في الآية: ﴿**الرَّحْمنُ * عَلَّمَ الْقُرْءانَ * خَلَقَ الإِنْسَانَ * عَلَّمَهُ الْبَيَانَ * الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ * وَالنَّجْمُ والشَّجَرُ يَسْجُدَانِ * وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ**﴾[١٤].

وفي ذلك إشارة إلى الحساب والتقدير الدقيق في بناء الكون الكبير وارتباطه بالله تعالى وإظهاراً لعظمة هذا الكون وتناسقه وجماله، وإلى قدرة الذي ابدعه وجلاله(...) ووضع الميزان، ميزان الحق، ثابتاً راسخاً مستقراً، لتقدير القيم[١٥].

(٨) سورة عبس: الآيات ٢٤-٣٢.
(٩) سورة الانعام: الآية ٩٩.
(١٠) سورة الملك: الآية ٥.
(١١) سورة الانعام: الآية ٩٨.
(١٢) سورة نوح: الآية ١٧.
(١٣) قطب، سيد: في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت ١٩٨٥، م٦، ج ٢٧، ص ٣٤٤٩.
(١٤) سورة الرحمن: الآيات ١-٧.
(١٥) قطب، سيد: م ٦، ج ٢٧، ص ٤٤٩.

ويحذِّر القرآن الكريم الانسان من عدم الاخذ بالميزان الكوني بقوله: ﴿أَلاَّ تَطْغَوْا فِي الْمِيزَانِ* وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلاَ تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ﴾[١٦]. والميزان هنا حيث الدقة والتناسق والترابط، ويتحقق كل ذلك ليشكّل وحدة لا تتجزأ مكوّنة بذلك جمال الكون الشامل في المكان والزمان.

ب ـ الموقف الجمالي

حب الجمال

قال النبيﷺ:«إن الله جميل يحب الجمال»[١٧] فالقسم الاول من الحديث يشير إلى حقيقة الجمال، والقسم الثاني يدعو إلى حب الجمال كونه من محبة الله، فلا يمكن إدراك الجمال دون حبه وقد قال الغزالي:«كل جمال هو محبوب عند مُدرِك الجمال»[١٨].

فشأن المحبة في الاسلام عالٍ وكبير، بها يمكننا تفسير التآلف والانسجام بين عناصر الكون المختلفة. يقول ابن قيّم الجوزيّة في هذا:«إن العالم العلوي والسفلي إنما وُجِدا بالمحبة ولأجلها، وإن حركات الافلاك والشمس والقمر والنجوم وحركات الملائكة والحيوانات وحركة كل متحرك إنما وجدت بسبب المُحبّ»[١٩]. وشاهد هذا الحب هو الحركة: ﴿... كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلاَتَهُ وَتَسْبِيحَهُ...﴾[٢٠]. ويعتبر الاسلام أن تحرك العالم ما هو إلا لأجل هذا الحب الذي هو العلة:«الفاعلية والغائبة»[٢١].

﴿وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلاَّ بِالْحَقِّ...﴾[٢٢]. الحق الذي به وله خُلِقَتْ السماوات والدنيا والآخرة.«وهو عبادة الله وحده التي هي كمال محبته»[٢٣].

حب الشيء لذاته

إن موقف المحبة في الاسلام مجرد من اي غاية غير محبة الشيء.

وفي هذا يقول الغزالي:«كان رسول اللهﷺ يعجبه الخضرة والماء الجاري، والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلى الانوار، والازهار، والاطيار المليحة الالوان، الحسنة النقش، المتناسقة الشكل، حتى أن الانسان لتفرج عنه الهموم والغموم بالنظر إليها، لا لطلب حظ وراء النظر»[٢٤].

ويتابع الغزالي كلامه عن حب الشيء لذاته في كتابه إحياء علوم الدين فيقول عن الانسان:«إنه يحب الشيء لذاته، لا لحظ ينال من وراء ذاته، بل تكون ذاته عين حظه. وهذا هو المحب الحقيقي البالغ الذي يُوثَقُ بدوامه، وذلك

(١٦) سورة الرحمن: الآيتان ٨ـ٩.

(١٧) انظر ابن قم الجوزيّة: روضة المحبيّن ونزهة المعشوقين، دار الكتاب العربي بيروت ١٩٨٥، ص ٢٣٢.

(١٨)الغزالي، ص ٢٥٩٦(او م٥، ج ١٤، ص ٥٦). هذه النظرة لمعنى الجمال هي الموقف الجمالي الحقيقي كما عبّر عنه علم الجمال الحديث، والذي لا يتم بالاساس إلا بمحبة الشيء الجميل اولاً.

(١٩) ابن قم الجوزيّة، ص ٧٣.

(٢٠) سورة النور: الآية ٤١.

(٢١) ابن قيّم الجوزيّة، ص ٧٧.

(٢٢) سورة الحجر: الآية ٨٥.

(٢٣) ابن قيم الجوزية: ص ٧٧

(٢٤) الغزالي: ٢٥٨٨(او م٥، ج ١٤، ص ٤٧ـ٤٨).

كحب الجمال والحسن. فإن كل جمال محبوب عن مُدْرِك الجمال، وذلك لعين الجمال، لأن إدراك الجمال لعين اللذة، محبوبة لذاتها لا لغيرها»(٢٥).

ومصدر هذا الموقف الجمالي وجوهره، هو في كون إن كل محبة هي من محبة الله، على أن تكون محبة الله هذه مجردة عن اي غاية غير رضاه وامتثال امره. عن هذا الموضوع يقول ابن قيّم الجوزيّة: «ولهذا كان اعظم صلاح العبد أن تنصرف قوى حبه كلها لله تعالى وحده بحيث يحب الله بكل قلبه وروحه وجوارحه(...) وأن تكون محبته لغير الله تابعة لمحبة الله، فلا يحب إلا الله»(٢٦). عندئذٍ تصبح المحبة خالصة ولأجل الله. وهنا بالتحديد تكمن غاية المحبة. وفي هذا يقول الغزالي: «إن المصنف إذا أحب تصنيفه، فقد احب نفسه والصانع إذا احب صنعته، فقد احب نفسه(...) وكل ما في الوجود سوى الله تعالى فهو تصنيف الله وصنعته. فإذا أحبه فقد احب نفسه. وإذا لم يحب إلا نفسه فبحق احب ما احب. وهذا كله نظر بعين التوحيد»(٢٧).

ج ـ الادراك الجمالي

جاءت معاني الادراك الجمالي في الاسلام منقسمة إلى قسمين، قسم يتناول إدراك الجمال الظاهر، كما يقول عنه الغزالي: «جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس»(٢٨). هذا التعبير للتجربة الجمالية، يتلاقى بعض الشيء مع تعبير هذا العصر لتلك التجربة التي تُدْرَكُ بالحواس الخمس اي «بالبصر الظاهر»، كما في التعبير الاسلامي.

يتناول القسم الثاني إدراك الجمال الباطن، كما يقول عنه الغزالي: «جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة»(٢٩). ويلتقي هذا التعبير ايضاً مع الادراك الجمالي الكلّي حيث الحقيقة والاعتقاد في الفنون تتم بكل مدركات المعرفة اي «البصيرة الباطنية» حسب تعبير الغزالي. وذلك كون الافعال يُدل عليها من الصفات التي هي في اساس خلفية الفاعل. واحسن الصفات هي الصفات المقرِّبة إلى الله. لهذا فإن الادراك الجمالي الكلّي لا يتم إلا بمعرفة الله. ويقول الغزالي في كتابه إحياء علوم الدين: «فمن رأى حسن تصنيف المصنِّف*، وحسن شِعْرِ الشاعر، بل حسن نقش النقّاش، وبناء البنّاء، انكشف له من هذه الافعال صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاصلها عن البحث إلى العلم والقدرة. ثم كلما كان المعلوم اشرف واتم جمالاً وعظمة، كان العلم اشرف واجمل. وكذا المقدور كلما كان اعظم رتبة وأجلَّ منزلة، كانت القدرة عليه أجلَّ مرتبة وأشرف قَدْراً(...) وأجلُّ المعلومات هو معرفة الله تعالى، فلا جرَم، احسن العلوم واشرفها ما يفيد معرفة الله تعالى»(٣٠). لا تُستكمل بذلك عملية الادراك الجمالي الكلّي إلا بمعرفة الله، اي بعلم التوحيد.

بالنتيجة، إن التحديدات التي قمنا بها عن الحسن والجمال، وضعتنا في مناخات التجربة الجمالية التي كانت تتم في ذلك الوقت، اي عن كيفية إدراك جماليّات الفنون بالعامل الحسّي والذوقي في تلك العصور، والقسم الاخر الذي تناول الادراك الجمالي حيث الجمال الباطن، حددَ فيه ابو حامد الغزالي الطريقة التي عليها تتم النقلة من

(٢٥) نفس المصدر: ص ٢٥٨٧(او م ٥، ج ١٤، ص ٤٧).
(٢٦) ابن قيّم الجوزيّة، ص ٢١١.
(٢٧) الغزالي: ٢٢١٩(او م ٤، ج ١٢، ص ٥٧).
(٢٨) الغزالي: ص ٢٥٩٦(او م ٥، ج ١٤، ص ٥٦).
(٢٩) نفس المصدر: ص ٢٥٩٦(او م ٥، ج ١٤، ص ٥٦).
(*) صنعة الحرَفي.
(٣٠) نفس المصدر والصفحة.

التجربة الجمالية حيث الجمال الظاهر، إلى علم الجمال حيث الجمال الباطن، مكان وجود الحقيقة والاعتقاد.

فيما يلي سنورد مقتطفات من وصف المعالم المعمارية التي ستفيدنا في تلمّس وتذوق الادراك الجمالي عن قرب، كما كان سائداً في ذلك الوقت.

د ـ مقتطفات من وصف إنجازات العمارة في النصوص الاسلامية

يخبرنا المقريزي(٨٤٦هـ / ١٤٤٢م) في خططه عن مباني مدينة القاهرة فيقول:«وتوحي مصر والقاهرة من الجوامع، والمساجد، والربط، والمدارس، والزوايا، والدور العظيمة، والمساكن الجليلة، والمناظر البهيجة، والقصور الشامخة، والبساتين النضرة، والحمامات الفاخرة، والقياسر المعمورة باصناف الانواع، والاسواق المملوءة مما تشتهي الانفس، والخانات المشحونة بالواردين، والفنادق القاظة بالسكان، والترب التي تحكي القصور ما لا يمكن حصره، ولا نعرف ما هو قدره»(٣١).

وفي كتابه«نفح الطيب» يصف المقري مسجد قرطبة فيقول:«قد كسي ببردة الازدهار، وحلي في معرض النهاء كأن شرفاته ضربت على سنان، وأثر في أسنان، وكأنما ضربت على سمائه كلل، او خلعت على ارجائه حلل، وكأن الشمس خلفت فيه ضياءها، ونسجت على اقطاره افياءها»(٣٢).

ويسرد النويري في«نهاية الارب» ما قيل في مدينة دمشق ومسجدها من اشعار جاء فيها:

«دمشقُ قد شاع ذكْرُ جامعها ... وما حَوَتْهُ ربى مرابعِها

بديعة المُدُن في الكمال كما ... يُدرِكهُ الطرَّفُ من بدائعها

جامعُها جامعُ المحاسن قد ... فاقت به المُدنَ في جَوامِعها

وإن تفكَّرت في قناطِرِهِ ... وسقفه، بان حذْق رافعها.

وإن تبيَّنتْ حُسْنَ قبَّته ... تحيَّر اللبُّ في اضالِعِها»(٣٣).

ومما قيل ايضاً عن المسجد الاموي الكبير في دمشق:

«الله ما اجمل وَصْفَ جلّق ... وما حوى جامِعُها المنفردُ

قد اطرب الناس بصوت صيته ... وكيف لا يُطْرَبُ وهو مَعْبدُ»(٣٤).

وقد حدد المقري تفاصيل مهمة في وصف قصر طليطلة الذي بناه المأمون بن ذي النون سنة(٤٦٧ هـ/ ١٠٧٤م)، حيث ذكر «ما حكاه غير واحد عن القصر العظيم الذي شاده ملك طليطلة المأمون بن ذي النون بها، وذلك أنه اتقنه إلى الغاية، وانفق عليه اموالاً طائلة، وضع في وسطه بحيرة وصنع في وسط البحيرة قبة من زجاج ملون

(٣١) المقريزي: الخطط، مكتبة العرفان، بيروت، مجلد ٢، ص ٢٧٤.

(٣٢) المقري: نفح الطيب، دار الكتاب العربي، بيروت، من طبعة محيي الدين عبد الحميد، مصر ١٩٤٩، ج ٢، ص ٩٠.

(٣٣) النويري: نهاية الارب في فنون الادب، المؤسسة المصرية العامة، ص ٣٤٢ ـ ٣٤٣.

(٣٤) المقري، ج ٣، ص ١٤٩.

منقوش بالذهب، وجلب الماء على رأس القبة، بتدبير احكمه المهندسون، فكان الماء على رأس القبة، على جوانبها، محيطاً بها، ويتصل بعضه ببعض، فكانت قبة الزجاج في غلالة مما سكب خلف الزجاج لا يفتر من الجري، والمأمون قاعد فيها لا يمسه من الماء شيء ولا يصله. وتوقد فيها الشموع، فيرى لذلك منظر بديع عجيب»(٣٥). ومما قيل عن هذه القبة شعراً:

«شمسية الانساب بدرية   يَحارُ في تشبيهها الخاطر

كأن المأمونُ بدر الدُّجىَ   وهي عليه الفَلَكُ الدائر»(٣٦).

وفي وصف التفاصيل المعمارية والابتكارات التي توصل إليها المسلمون في محتويات البناء، يقول المقري في وصف مجلس قصر الناصر في مدينة الزهراء بالاندلس:«وهذا المجلس في وسطه صهريج(بركة) مملوءة بالزئبق، وكان في كل جانب من هذا المجلس ثمانية ابواب قد انعقدت على حنايا من العاج والآبنوس المرصع بالذهب واصناف الجواهر، قامت على سواري من الرخام الملون، والبلور الصافي، وكانت الشمس تدخل على (تلك) الابواب فيضرب شعاعها في صدر المجلس وحيطانه، فيصير من ذلك نور يأخذ الابصار. وكان الناصر إذا اراد أن يفزع أحداً من اهل مجلسه، اومأ إلى صقاليته، فيحرك ذلك الزئبق، فيظهر في المجلس كلمعان البرق من النور، ويأخذ بمجامع القلوب، حتى يخيل لكل من في المجلس أن المحل قد طار بهم»(٣٧).

ويعطينا الخطيب البغدادي، صورة عن بعض المنجزات البديعة في فن التشكيل المجسم، وما آل إليه علم الحيل(الميكانيكا) في ذلك الوقت، فيصف دار الشجرة في قصر الخلافة ببغداد زمن الخليفة المقتدر بالله قائلاً:«وفيها شجرة في وسط بركة كبيرة مدورة، فيها ماء صاف، وللشجرة ثمانية عشر غصناً، منها شافات كثيرة عليها الطيور والعصافير من كل نوع، مذهبة ومفضضة. وأكثر قضبان الشجرة فضة، وبضعها مذهب، وهي تتمايل في اوقات، ولها ورق مختلف الالوان يتحرك كما تحرك الريح ورق الشجر، وكل من هذه الطيور يصفر ويهدر، وفي جانب الدار، يمنة البركة، تماثيل خمسة عشر فارس على خمسة عشر فرساً»(٣٨).

(٣٥) نفس المصدر، ج٢، ص٦٩

(٣٦) المقوي، ج٢،ص٧٠.

(٣٧) نفس المصدر، ص ٦٨.

(٣٨) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي بيروت، مجلد ١، ص ١٠٣.

الباب الرابع

جمالية الفنون الاسلامية ووحدتها

بعد أن تناولنا في الابواب الاولى من هذا البحث، بعض جوانب الحضارة الاسلامية المؤثرة على نشاة الفن الاسلامي والكاشفة عن اصالته، مما شكل المدخل الاساسي لفهم مختلف الظواهر الفنية ومنطلقات الابداع والتي ترجع بمجملها إلى التوحيد والتجريد في الاسلام. سنتناول في هذا الباب، تلاقي الفنون الاسلامية من حيث جمالياتها وخصوصياتها التي صبغت بها شخصيتها وميزتها عن فنون الحضارات الاخرى، وخصوصاً التابعة لسكان شمال البحر الابيض المتوسط.

نظراً لكون هذا الباب يصب في علم الجمال، سنعتمد فيه المنهجية التي تنطلق اولاً من التجربة الجمالية القائمة على المشاهدة والاستمتاع والتي تتم بالاستدلال الذوقي والحسي، ثم نبحث عن الخلفية الفلسفية التي تتلاءم مع نتائج التجربة الجمالية هذه مما يفتح لنا باب الكشف عن معايير القيمة الجمالية الخاصة بالفن الاسلامي وتلمس منطقه الخاص به.

تتوزع موضوعات هذا الباب على الشكل التالي:

الفصل الاول: التاليف في العمل الفني.

الفصل الثاني: طبيعة التعبير في العمل الفني.

الفصل الثالث: ماهية الحركة الإنسيابية في العمل الفني.

الفصل الرابع: تجانس الموجودات في نظر الفن.

قبل الدخول في معالجة كل فصل على حدة، نرى أنه لابد من توطئة نحدد فيها الزاوية التي سيتم من خلالها الدخول إلى هذه الفصول.

توطئة

الزاوية التي ندرك من خلالها وحدة الفنون

تنتمي الفنون إلى حقول مختلفة كل الاختلاف في وسائل تعبيرها، وما دامت الحال كذلك، هل يمكن البحث في وحدتها وهي مختلفة كل هذا الاختلاف؟ في الحقيقة، إن الفن ليس وسيلة فقط، بل هو وسيلة وتعبير. والوسيلة مادة وشكل.«فالمادة» هي الوسيط لتبيان الشكل، واما الشكل فإنه«يقوم بتنظيم عناصر الوسيط المادي وتحقيق الارتباط بينها، ويقوم بتنظيم الدلالة التعبيرية الموجودة في قوة المادة»(١). اما التعبير فإنه يبعث فيه الحياة وهو الدليل على وجود العمل الفني. فلا وجود للفن بدون التعبير الذي هو بمثابة الروح للجسد. وكلمة تعبير في الفن، تعني اولاً ما هو موجود في العمل الفني والذي يفيض به، اي ما هو بذات العمل الفني. وثانياً: ما نعبر عنه اثناء تقديم هذا العمل، وهو نتيجة انفعالنا حياله. هذه النتيجة التي يمكن أن نعبر عنها بالكلام الواضح كأن نقول هذا«مفرح» و«مريح» و«حسن» و«جميل». و«علاقة الموضوع والانفعال(المعبر عنه) ليست علاقة وسيلة وغاية بل علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر»(٢).

اما بالنسبة لمكوّنات العمل الفني - المادة والشكل والتعبير - فلا وجود لها إلا في داخل ذلك العمل«ففيه يؤثر بعضها في بعض ويتفاعل معه. وهي لا تكون على ما هي عليه، ولا تكون لها قيمتها إلا نتيجة لعلاقتها المتبادلة(٣).

لقد اصطُلح على تعريف عام للفن الاسلامي يقول إنه فن تجريدي. كذلك كانت الحال مع قسم كبير من فنون القرن العشرين التي تم تصنيفها في خانة الفن التجريدي. والسؤال الذي يُطْرَحُ هو: اين التجريد في تركيب الفن؟ وما هي معالم وحدود كلٍّ من التجريدَيْن الاسلامي والغربي؟.

إن التجريد ضمن مفهوم التركيب الفني ليس كامناً في سائر عناصر الفن، بل هو كامن في عنصر واحد منه هو الشكل فقط. هذا الشكل الذي لا يحاكي الطبيعة. بمعنى أنه لا يوحي لنا بجسمه بأية صورة من صور هذه الطبيعة بمعناها الواسع، وبما تحتويه من اشياء طبيعية واشياء من صنع الانسان.

لو نظرنا إلى الفنون التشكيلية الغربية في القرون السابقة لهذا القرن، لوجدنا أنها فنون تحاكي الطبيعة، وذلك استناداً بالدرجة الاولى إلى الفن الاغريقي واستلهاماً من فكره الذي نظر وفلسف هذا الموقف الفني.

يقول افلاطون في«الجمهورية» عن دور الفنان:«إلى جانب إنتاجه لكل انواع الاشياء الصناعية، يستطيع أن

(١) ستولنتز، جيروم: ص ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢.

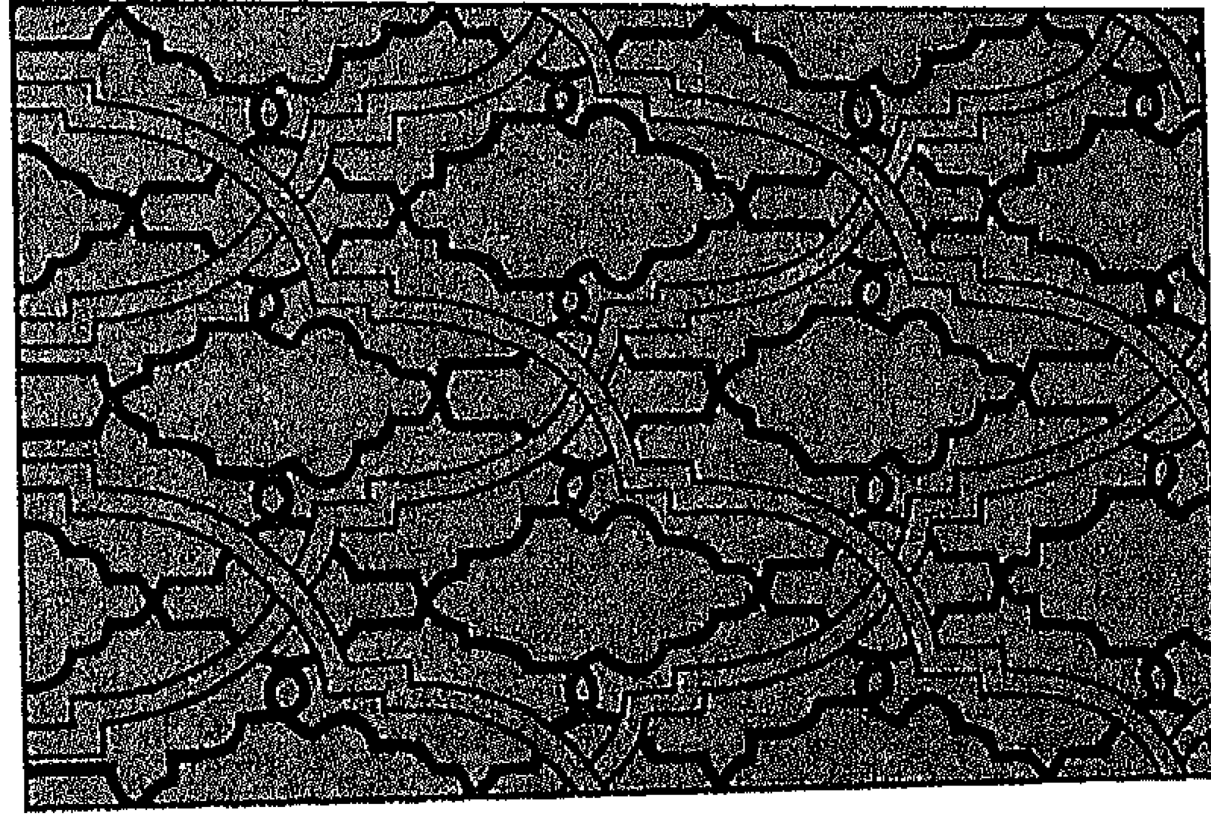
(٢) ستولنتز، جيروم: ص ٣٨١، عن هنري ديفد ايكن: الفن بوصفه تعبيراً وسطحاً HENRY, D. AIDEN: ART AS EXPRESSION AND SURFACE.

(٣) ستولنتز، جيروم: ص ٣٢٤.

يصور كل النباتات والحيوانات، ونفسه ايضاً، والارض والسماء والاجرام السماوية، وكل ما في جوف الارض في العالم الادنى». ويتحدث افلاطون عن كيفية حدوث ذلك فيقول:«وتكون بأن يأخذ الفنان مرآة ويديرها في جميع الاتجاهات»(٤). وذلك ما يسمّى بالمحاكاة البسيطة للطبيعة. لكننا نرى ارسطو بالمقابل يرفض هذه المحاكاة البسيطة«في نظريته الدراما» ويتجه إلى محاكاة المثل الاعلى(٥). ويكفي أن نشير إلى أن الغرب ظل في أجواء الفنون التي تحاكي الطبيعة بتياراتها المختلفة، طيلة قرون عدة وحتى اواخر القرن التاسع عشر. حتى إن بعض النقاد يعتبرون أن محاكاة الطبيعة في الفنون، ما زالت قائمة حتى الآن جنباً إلى جنب مع الفنون التجريدية. إضافة إلى اعتبارها(محاكاة الطبيعة) الاكثر شعبية في المجتمع الغربي حتى الآن.

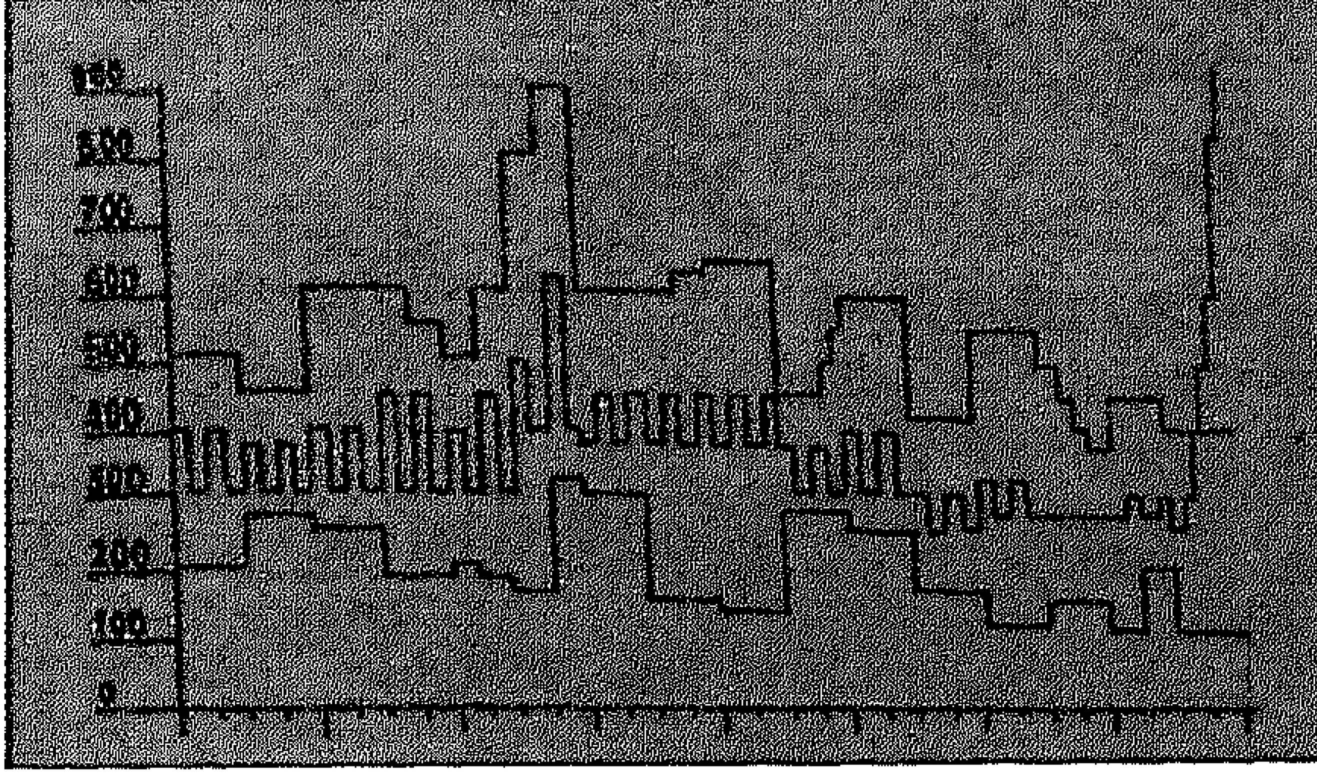
ولم يقتصر التجريد على الفنون التشكيلية، بل تعدّاه، إلى فنّي العمارة والموسيقى اللذين يعتبران في الاصل من الفنون التجريدية. فأشكال العمارة حجمية لا تبحث عن تقليد اي شيء في الطبيعة. والتشكيل الفني الذي تقوم عليه، قائم على معايير جمالية قائمة ايضاً بذاتها فقط، ولا تذكرنا بأي صوت من اصوات الطبيعة، فيما عدا بعض الموسيقى المسماة بالوصفية، ومنها ما يرافق الاعمال المسرحية او السينمائية والمستخدمة هنا لدعم فن آخر فقط.

بعد هذا كله، هل يمكننا القول إن وحدة الفنون الاسلامية تكمن في حالة التجريد لهذه الفنون؟ إذا كان الامر كذلك فليس علينا إذاً سوى حصر موضوعنا في التشكيل التجريدي في الفنون الاسلامية لبحث توافقهما. إلا أن ذلك سيؤدي بنا إلى القول باحتمال وجود التوافق بين الفنون التجريدية بشكل عام، وفي كل الحضارات، كاحتمال التوافق بين الموسيقى في الغرب وفن الزخرفة في الاسلام. وقد افترض الباحث الفرنسي إتيان سوريو(ETIENNE SOURIAU) المتخصص في فلسفة الفنون وجمالياتها، وجود توافق بين الرسم البياني الذي يمثّل جزءاً من قطعة موسيقية لبتهوفن، وبين نموذج من الزخرفة الاسبانو - عربية كما يسمّيها في كتابه«توافق الفنون»، وذلك بعد أن جرّد هذه الزخرفة من خلفيّتها والوانها، فبسّطها إلى خطوط كما هو ظاهر في(**اللوحة رقم ٨٧**) وقد ترجم الرسم



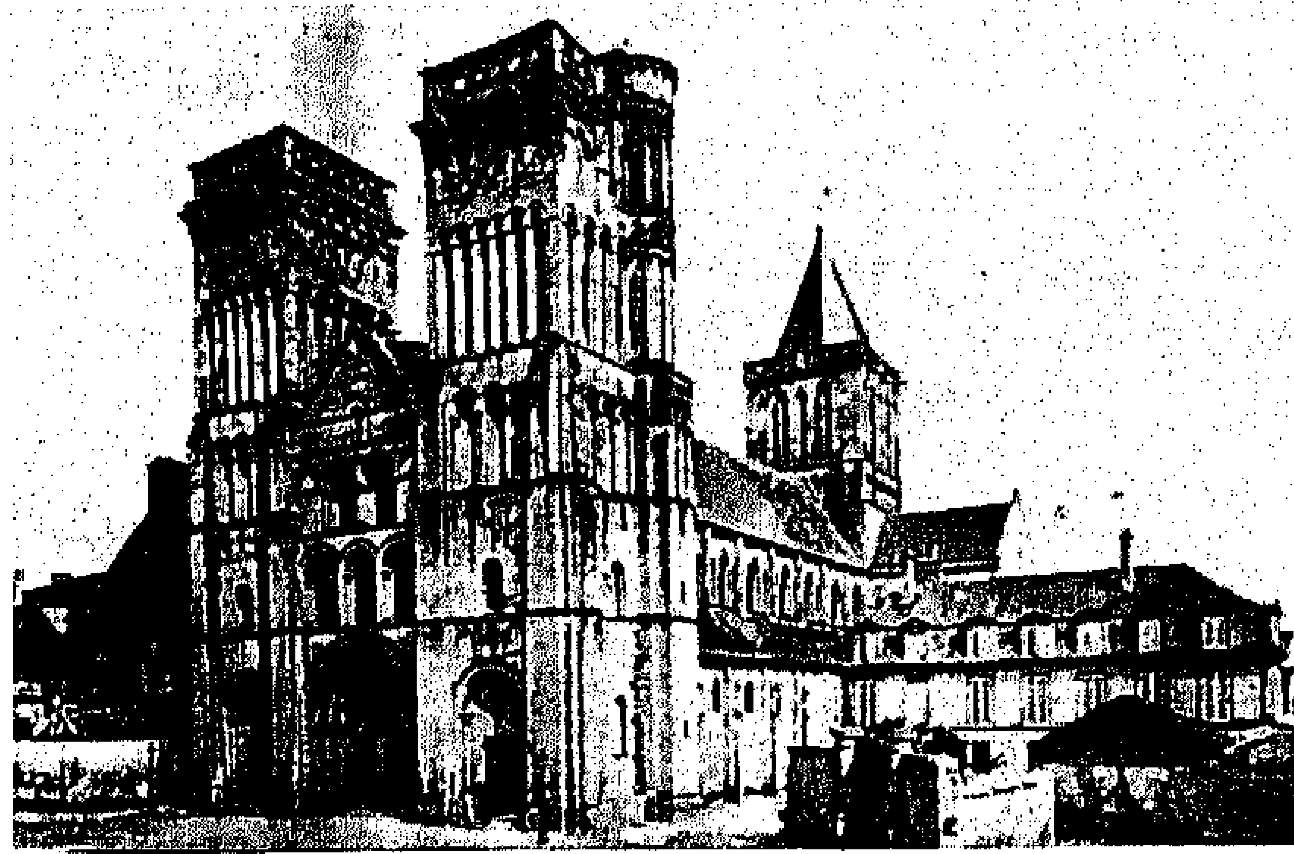
لوحة رقم ٨٧
زخرفة أندلسية

(٤) ستولنتز، جيروم: ص ١٥٨. ١٥٩.
(٥) ستولنتز، جيروم: ص ١٦٨.



لوحة رقم ٨٨
رسم بياني لموسيقى بتهوفن،
قسم من الحركة البطيئة،
في السونات باتاتيك
(Adajio Sonate Pathétique)

البياني بتحويل عدد توترات الصوت بالثانية الواحدة، وأنزله في المحور العمودي«للرسم البياني». ومن ثم جسّد زمن انسياب الموسيقى في المحور الموسيقي الافقي(٦)، كما هو ظاهر في(**اللوحة رقم ٨٨**). ويعتبر إتيان سوريو أن«الرسم البياني» اصبح ينتمي إلى الارابسك. كما أن الامثلة عن الزخرفة الاندلسية، هي ايضاً بطبيعتها من الارابسك. وإذا كان هذا هو رأي«سوريو» فلا بد لنا من توضيح بسيط لكلمة ارابسك عند غالبية الغرب، فهي معنى يطلق على مختلف الرسوم التزيّنية والزخرفية التي نلاحظها على غلافات الكتب او على البرادي والثياب، او على الاوراق التي تُغَلّفُ بها الهدايا وما إلى هنالك. إذاً فكلمة ارابسك لا ينحصر معناها فقط في الفنون الاسلامية الزخرفية. ويقول بلزاك(BALZAC) عن الارابسك :«الارابسك لا تحاكي الاحاسيس ولا النفس، لكنها تتوجه فقط إلى



لوحة رقم ٨٩
كاتدرائية
(Abbaye aux - Dames)،
كايان،
فرنسا (١١١٠)

(٦) SOURIAU, ETIENNE: LA CORRESPONDANCE DES ARTS, FRAMMARION, PARIS 1969, P. 229 - 230.

الروح»[٧]. ويبين إتيان سوريو وجود توافق«بالروحية» بين«الرسم البياني» لموسيقى بتهوفن وبين الزخرفة الاسبانو - عربية بمنظر عام لكاتدرائية كما هو ظاهر في(**اللوحة رقم ٨٩**)، لوجدنا أن هناك توافقاً اكبر بكثير من روحية«الرسم البياني» لموسيقى بتهوفن والخط الغلافي للكتدرائية.

إن هدف هذا المثال هو إيضاح رأينا، وهو أن، التوافق واحتمال حصوله في الحضارة الواحدة، هو أكبر حظاً منه بين فنون الحضارات المختلفة، بصرف النظر عمّا إذا كانت هذه الوحدة تنتمي إلى فئة تشكيلية واحدة، اي تجريدية، او انها تحاكي الواقع.

ونظراً لتباين الفنون بطبيعتها من حيث الوسيلة، اعني المادة والشكل، فإنه لا يمكن البحث في وحدتها إلا من خلال إعطاء التعبير فيها الدور الاول، وذلك لكون التعبير اولاً وبطبيعته، الحصيلة الجمالية للمادة والشكل معاً، وثانياً لكونه اللغة المشتركة لكلّ انواع الفنون، حيث إن هذه اللغة هي الوسيلة الموحِّدة عند تغلغلها في روح الانسان. فهي في كل الفنون تأتي نتيجة لتحوّل المادة والشكل إلى مجرد مؤثرات فانفعالات في الاحاسيس الانسانية، اي أنها تمثّل المرحلة الاخيرة من عملية التجربة الجمالية وحصيلتها في حالة المشاهدة او الاستماع، لكونها تتصف بطبيعة واحدة في سائر الفنون: لحظة ملامستها احاسيس الانسان وفكره وفؤاده.

من هذا المنطلق، وحيث إن التعبير في الفنون يحتل المرتبة الاولى في البحث، نطرح للنقاش موضوع جمالية الفنون الاسلامية ووحدتها.

(٧) نفس المصدر، ص ٢٢٤.

الفصل الاول

التأليف في العمل الفني

نحن نعلم أن التأليف بمعناه العام، هو العملية التي يتم به تركيب وتجميع عناصر مختلفة، متباينة احياناً ومتشابهة احياناً ينتج عنها كيان واحد. هذا الكيان هو العمل الفني الذي يمثله في فن العمارة كيان(او مبنى) البيت، والمسجد والمدرسة. وكذلك في الفنون الاخرى نجده ممثلاً في العمل الزخرفي او الخطي، او فيهما معاً، مجسداً على جدار او صفحة من القرآن الكريم. وينطبق الامر على القطعة الموسيقية والاغنية إلخ...

يتم التأليف في المسجد من اقسام عدة، هي الصحن، والاروقة، والإيوان، والمآذن والمنبر، والمحراب والنقوش والخطوط والبِرَك، والمداخل والفراغات المتواجدة في الاقسام، والعناصر المغطاة او المقفلة، إلى ما هنالك من اقسام وعناصر مختلفة في مبنى المسجد. كما أن عناصر التأليف فيما يخص فن الخط العربي، تكون اشكالاً مستقيمة ودائرية. وينبغي أن نضيف إليها الالوان والفراغات الحاصلة داخل الحروف وحولها، وكذلك عناصر الزخرفة المتنوعة. اما التأليف في القطعة الموسيقية كالتقاسيم مثلاً، فيتم بجميع الانغام الموسيقية المتنوعة والفراغات الحاصلة بينها، الشيء نفسه نجده في التركيبة النغمية للتجويد القرآني.

والتأليف في الغالب نوعان: التأليف البسيط، والتأليف المركب. يسمى التأليف بسيطاً من حيث أنه يجمع فئة من العناصر القريبة الشبه. اما التأليف المركب فهو الذي يجمع عناصر عديدة ومتباينة، وهي تنتظم في عدة فئات، لكل منها، عناصرها القريبة الشبه.

وسوف نستنتج من خلال هذا القسم من البحث أن المهمة الاولى للتأليف في العمل الفني، هي الجمع إرادياً بين العناصر المختلفة. ويسمى ذلك بالجمع المدروس، والهدف منه تكوين عالم خاص قائم بذاته في العمل الفني(بعكس المنظر الطبيعي الذي يتضمن عناصر مختلفة موجودة وخارجة عن إرادتنا الانسانية، لذلك لا نسميه تأليفاً). والتأليف في مهمته الثانية هو الجمع بالكيفية، هذه الكيفية هي التي تعطي خصوصية الفنون في كل مجتمع من المجتمعات، كأن نقول مثلاً: هذا فن إسلامي، وهذا فن صيني، وهذا فن غربي إلخ... والخصوصية يمكن أن تكون مميزة، ومن ذلك قولنا على سبيل المثال إن بين الفنون الاسلامية وحدة.

تلك «الكيفية» في التأليف الفني، هي نتيجة مكتسبات الفنان من بيئته، وهي ايضاً نتيجة عملية الابداع بالذات، حيث يتم بها إرضاء ذات الفنان، التي لا تحمل بنفسها معان مطلقة، كما سبق وأشرنا في الفصل الاول من الباب الثالث من هذا الكتاب. وفي المقابل، فإن ذات الفنان ترتبط بمعاني البيئة المحيطة به. ويسعى الفنان في عالمه الكبير

اي في بيئته، إلى تحقيق ذاته من خلال عمله الفني. ونعتبر أن العمل الفني، بما فيه من عناصر متشابهة ومتابينة وغيرها، اشبه بعالم صغير يحاول به الفنان تحقيق طموحاته وتجسيد مثاليات العالم الكبير الذي ينتمي اليه.

سوف نتناول بالبحث، التأليف في الفنون الاسلامية تحت العناوين التالية:

أ ـ التأليف بالتآلف.

ب ـ مفهوم التأليف«الالفة الجامعة».

ج ـ خصائص«الالفة الجامعة».

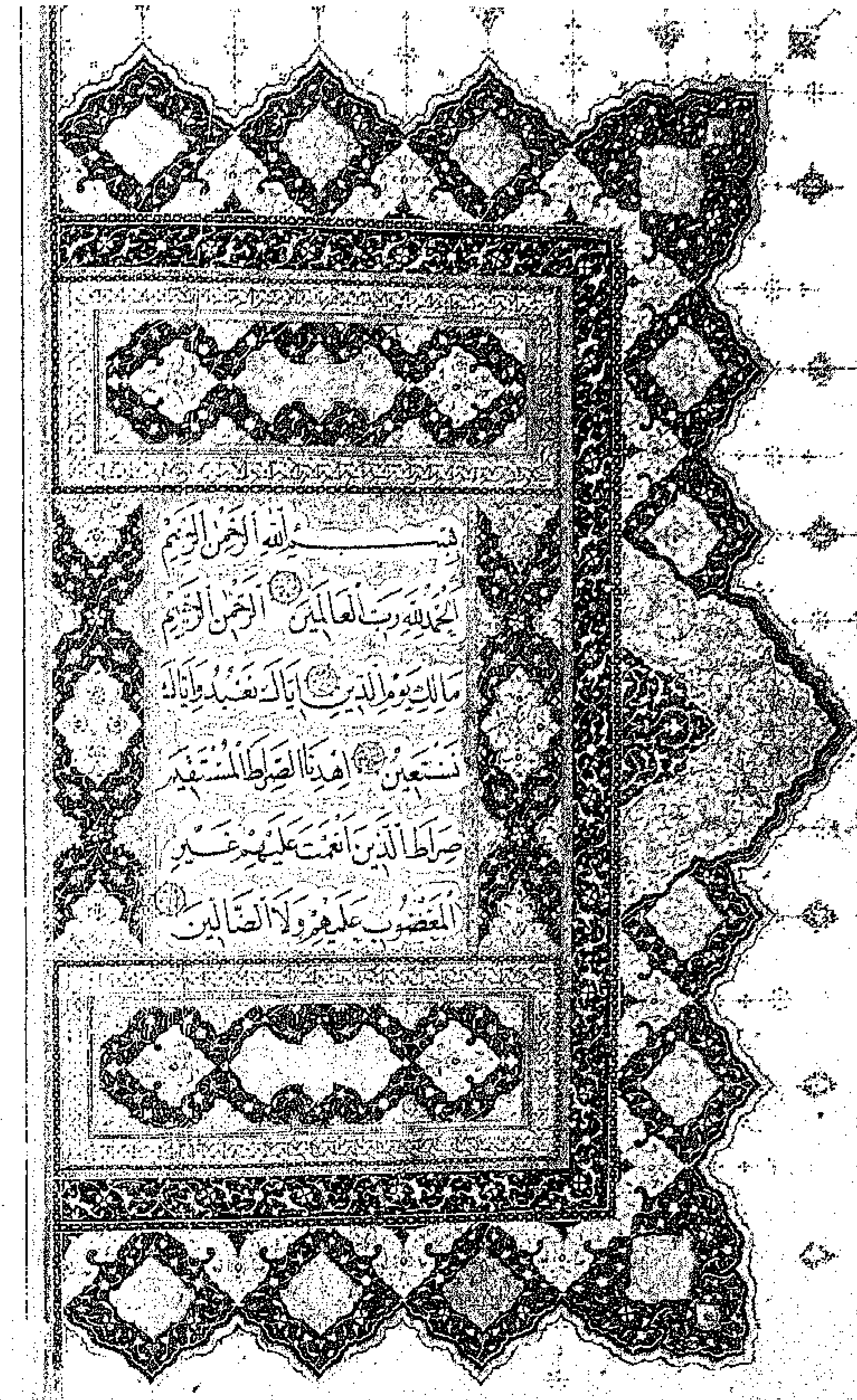
أ ـ التأليف بالتآلف

عندما نعيش التجربة الجمالية للفنون الاسلامية، وهي في مراحلها الابداعية المتقدمة والمتطورة، اي ذات التأليف المركب المتضمن مجموعات عدة لعناصر مختلفة، نجد أن هذه الفنون تضعنا في مناخات نشعر من خلالها أن الروابط التي تجمع بين مختلف عناصر العمل الفني، هي روابط حسن جوار وإلفة، وهي بالتالي ليست علاقة احتدام وصراع. وهذا ما سوف نوضحه من خلال السطور التالية مبتدئين بالتجربة الجمالية التي تحقق بالاستدلال الذوقي والحسي.

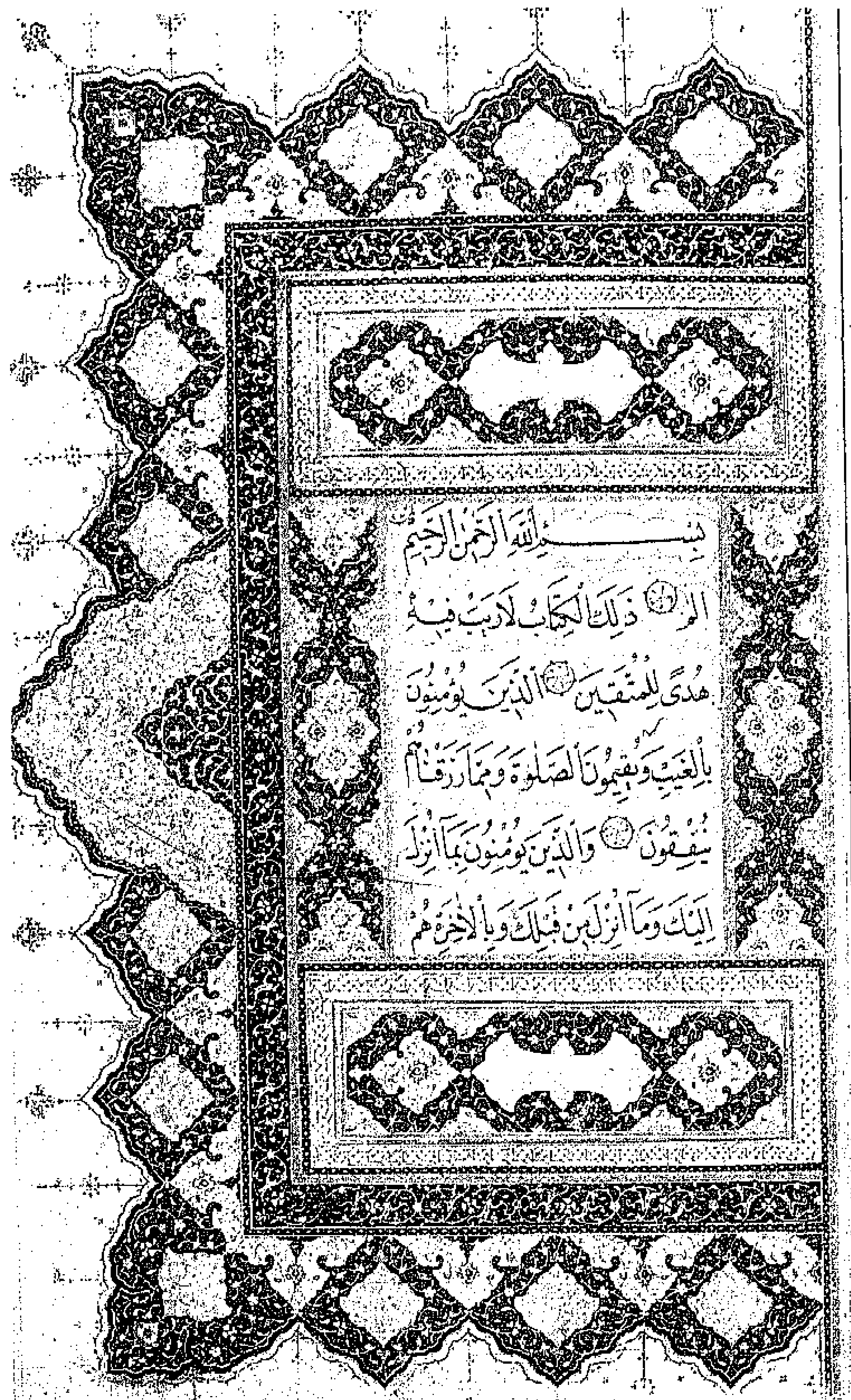
لو القينا معاً نظرة على الصفحة الاولى لمصحف مخطوط **(لوحة رقم٩٠)** لوجدنا أن هذه الصفحة تجمع عناصر فنية مختلفة، حيث بداية القرآن الكريم بسورة الفاتحة. هذه السورة ذات الآيات السبع، تتوسط الصفحة تقريباً، وهي منفذة بنوع من الخط يختلف عادة عن العنوان الذي يعلو السورة. يحيط بالسورة كلهات مساحات زخرفية عديدة ومتنوعة النقوش. هذه المساحات مشكّلة بأشكال مختلفة. وإذا ما امعنا النظر بين السطور المخططة لهذا المصحف إلى جانب نماذج اخرى **(لوحة رقم ٩١)**، نجد أن الآيات المخطوطة يتخللها عناصر زخرفية متشابهة، وغالباً ما تكون كتلاً دائرية الشكل، ترمز عادة للنقاط بين الآيات. وإذا بنا في النهاية امام عناصر عديدة مسطحة ومتنوعة، تسبح في أجواء الورقة، وكلها معروضة امامنا وواضحة وضوح الشمس، وكأن كل ما على هذه الصفحة ذو اهمية كبرى. بالتالي نجد أن الكل يتجاور بين بعضه البعض بجو من الالفة الشاملة.

مثل هذا الشعور ينتابنا ايضاً حين نجلس داخل أحد المساجد، حيث يشكّل الفراغ الكبير للصحن، فسحة تحيط بها اروقة تتألف من الاعمدة والقناطر التي تعلوها. وفي داخل الإيوان نجد أنه يتألف من مساحات عديدة، لكل واحد منها قناطرها واعمدتها. وهذا ما نجده مثلاً في جامع قرطبة **(لوحة رقم ٩٢)** وجامع الازهر الذي اضيف اليه بعد كل فترة زمنية قسم جديد بسبب التوسع **(راجع لوحة رقم ٤٦)**. والامثلة على ذلك عديدة في كل انحاء العالم الاسلامي.

من ناحية اخرى فإن الواجهات الاساسية للمساجد عامة هي التي تظهر لنا من الداخل، اي ونحن في قلب الصحن، بحيث تلفنا من الجهات الاربع. إلا أن هناك نوعاً من المساجد، اهمها العثمانية، كان لواجهاتها الخارجية اهمية كبرى إلى جانب واجهاتها الداخلية.

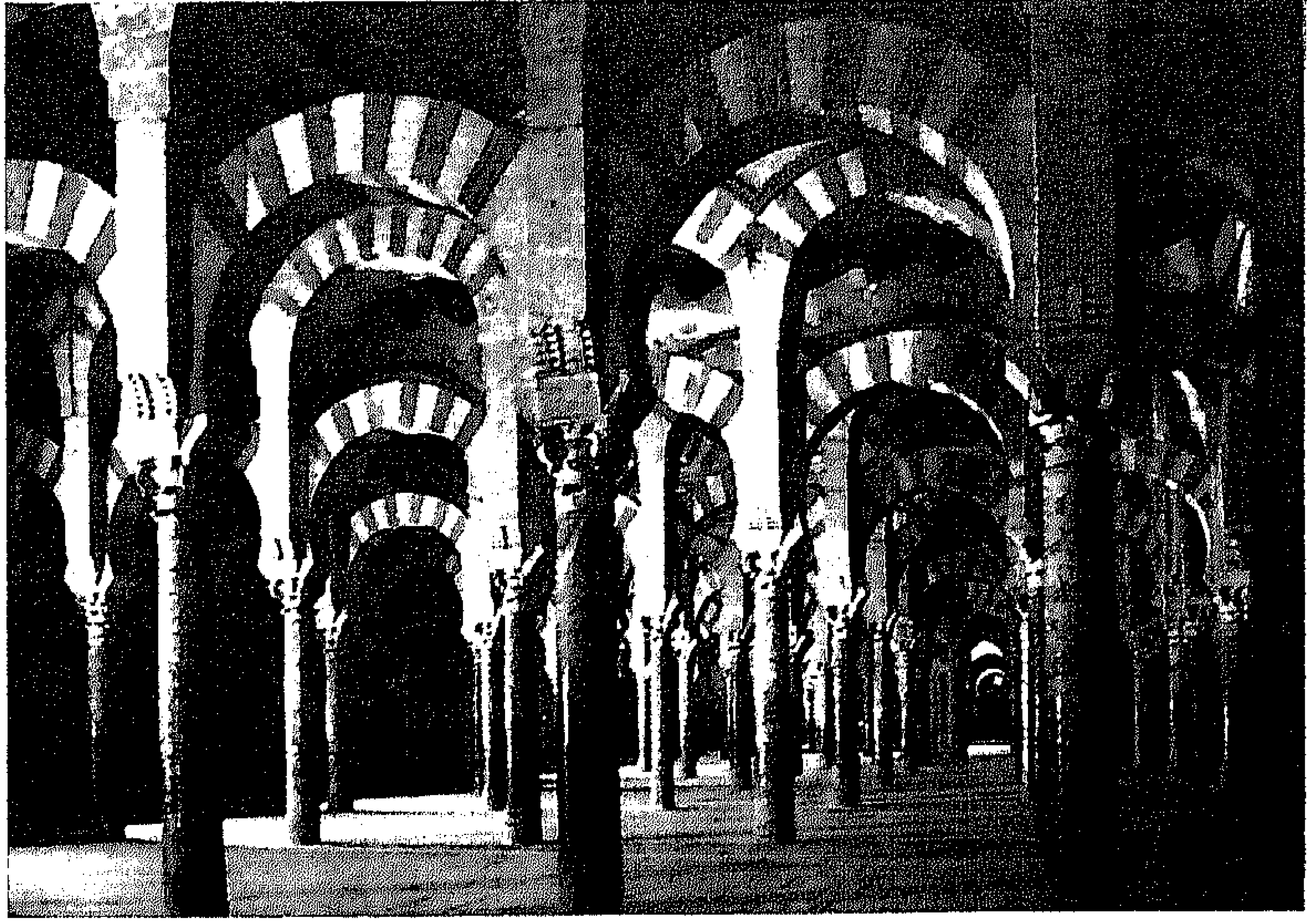

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم
مالك يوم الدين إياك نعبد وإياك
نستعين اهدنا الصراط المستقيم
صراط الذين أنعمت عليهم غير
المغضوب عليهم ولا الضالين

لوحة رقم ٩٠
خط ثلثي، قرآن كريم،
تركيا(٩٠٩ هـ / ١٥٠٠م)

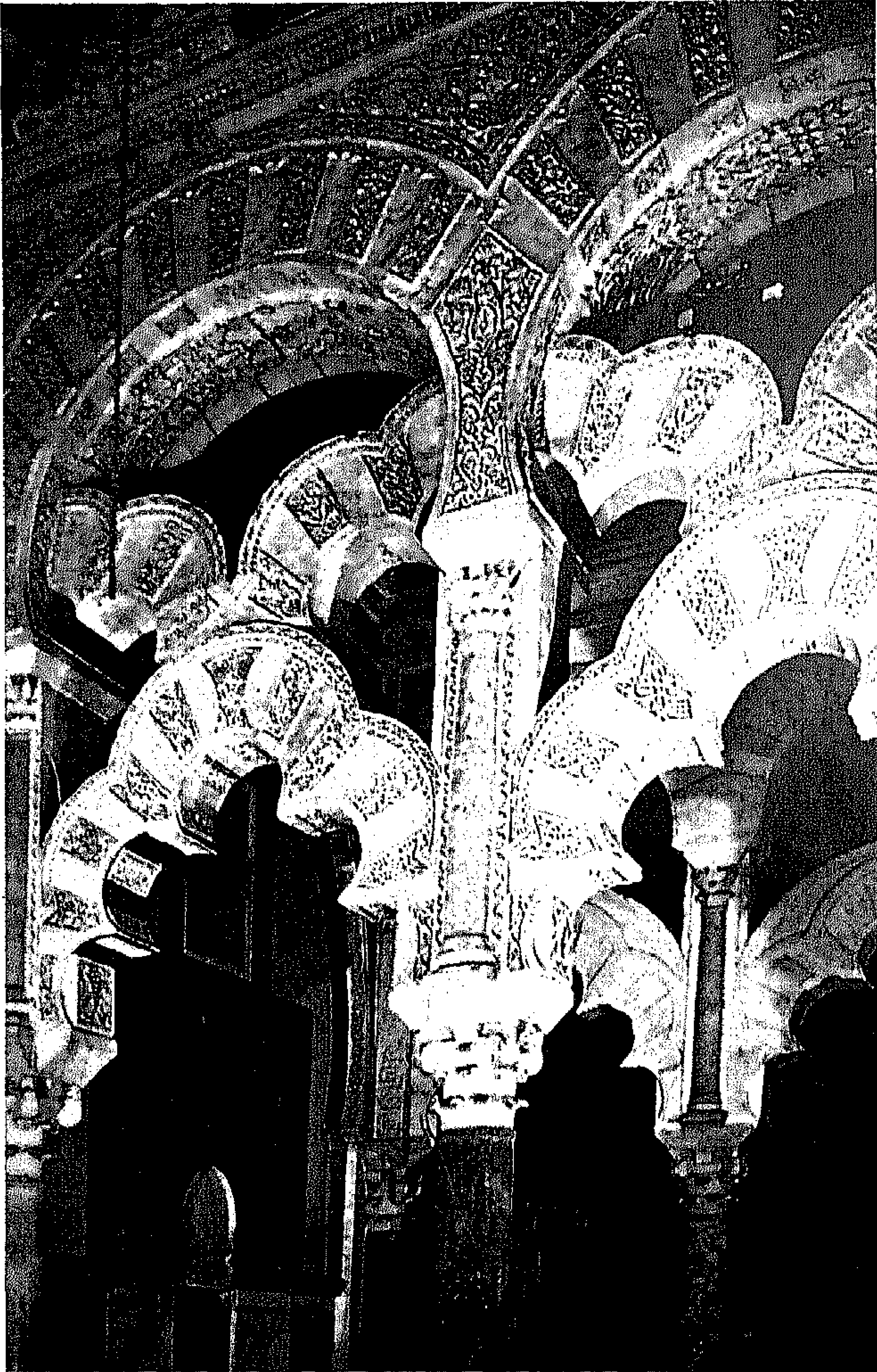

بسم الله الرحمن الرحيم
الم ذلك الكتاب لا ريب فيه
هدى للمتقين الذين يؤمنون
بالغيب ويقيمون الصلوة ومما رزقناهم
ينفقون والذين يؤمنون بما أنزل
إليك وما أنزل من قبلك وبالآخرة هم



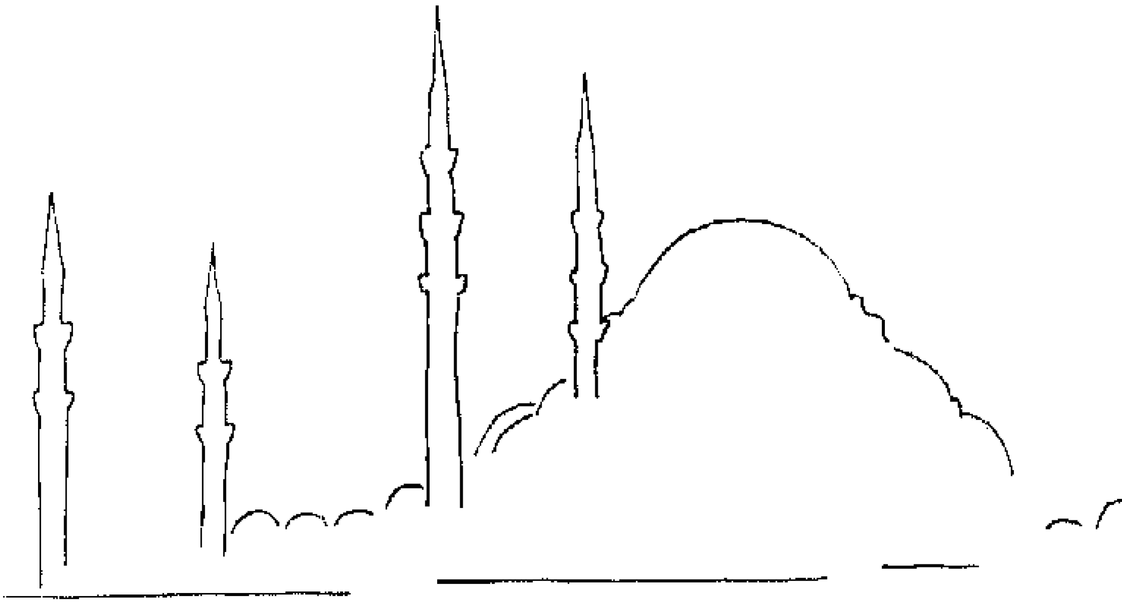
لوحة رقم ٩١
خط محقق، قرآن كريم،
بغداد (٧٠٧هـ/١٣٠٧م)

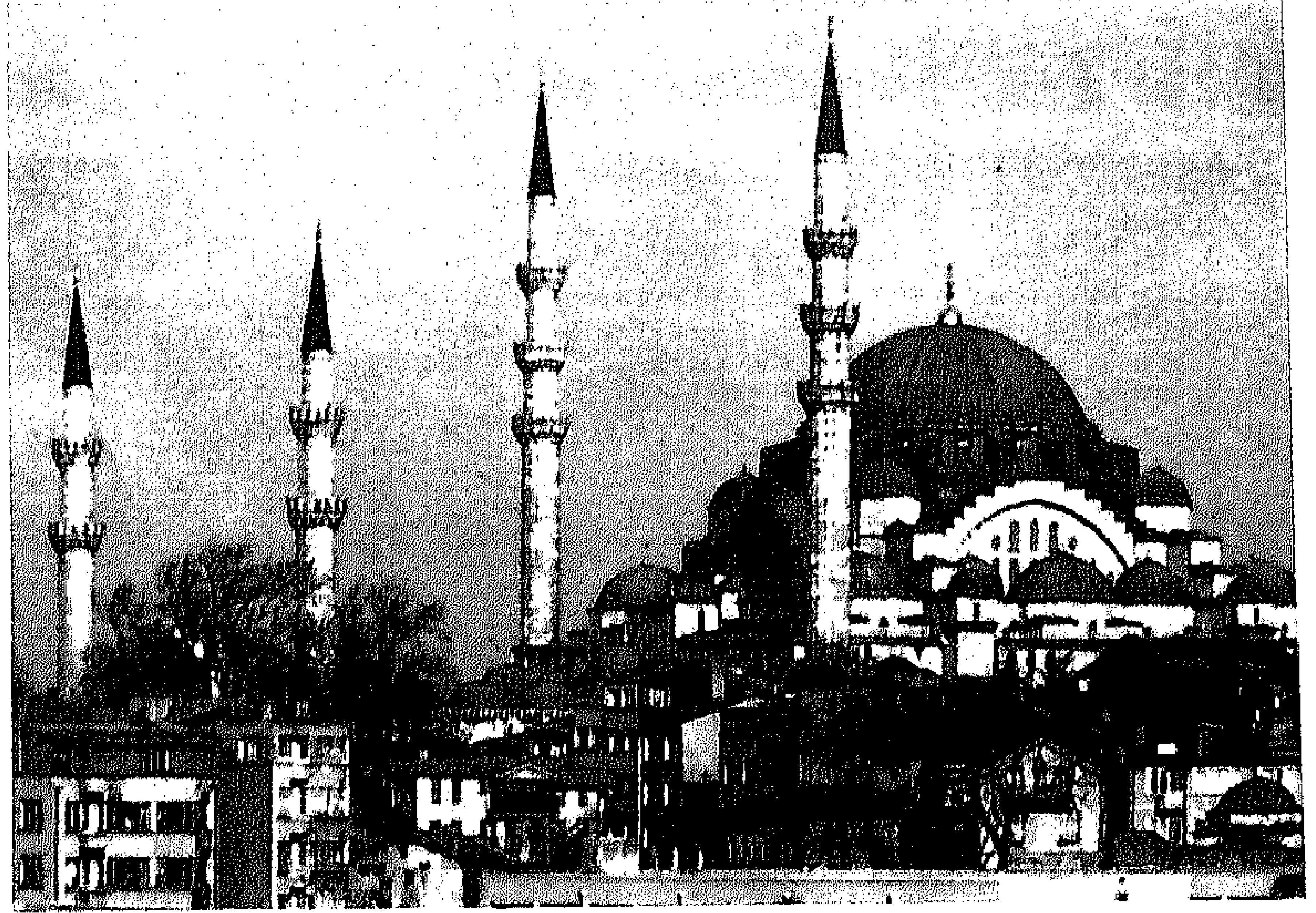


لوحة رقم ٩٢
قناطر متنوعة
في جامع قرطبة



فإذا ما توقفنا امام مسجد عثماني وعاينّا خطوطه من بعيد، فإننا نلاحظ أن واجهاته تتكون من عناصر طويلة ممشوقة وهي المآذن، ومن عناصر اخرى دائرية، وهي قبة الإيوان الوسطية، وانصاف القباب التي تحيط بها، كما نلاحظ إلى جوارها خطوطاً افقية، هي التي تحدد اسقف الاروقة المحيطة بالصحن، وكذلك التصاوين التي تلف المسجد كله. فإذا بنا امام ثلاث فئات من العناصر المتنوعة جداً(**لوحة رقم ٩٣**).





لوحة رقم ٩٣
رسم غلافي لجامع السليمانية،
تصميم المعمار سنان الشهير،
استنبول (٩٦٥ هـ /١٥٥٧م)

وهذه الالفة التي تعم اجواء العمل الفني، نجدها في الموسيقى ايضاً، اي في انغام التجويد القرآني كما في موسيقى التقاسيم. فالفراغات فيها ليست مجرد فاصلة او فترة تنفس، بل زمن نستطيع أن نسميه مساحة بيضاء كما في الفنون البصرية لفني الخط والزخرفة، وفراغات كما في فن العمارة، وهي موجودة بتوازن مع ما سبقها ومع ما يليها من الجمل الموسيقية. لإيضاح هذا الموضوع نعرض في (**اللوحة رقم ٩٤**) الموسيقى المستخلصة من التجويد القرآني. وقد اخترنا نموذجين من تجويد القارىء الشهير الشيخ مصطفى اسماعيل، حيث نبين الموسيقى برسم بياني، محدود من جهة بمستوى الصوت او النغم، اي بعدد الذبذبات الصوتية في الثانية وهي معينة على المحور العمودي للرسم، ومن جهة ثانية يحدَّد الرسم البياني بالبعد الزمني لسياق الموسيقى والمعين على المحور الافقي للرسم المتجه من اليمين إلى اليسار.

عند تأملنا الرسم البياني، نجد فراغات مختلفة الاطوال، تتواجد بين الجمل الموسيقية المختلفة الاطوال ايضاً. وكل ذلك معروض عرضاً في بعده الزمني، وبطريقة السرد اللحني ودون اللجوء هنا إلى صيغة تطابق الاصوات فوق بعضها البعض (اي صيغة الهارموني)، وهذا السرد اللحني يذكرنا ـ مثلاً ـ (**باللوحة رقم ٩٠**) لفن الخط، حيث تخطيط الآيات فيها، وعناصر الزخرفة معروض كله ومنفصل عن بعضه البعض.

إلا أنه يترافق احياناً مع موسيقى التقاسيم المنفّذة على آلة واحدة، إيقاع على آلة ناقرة، واحياناً اخرى يترافق مع نغمة موقعة على آلة اخرى، حيث تكون هذه النغمة متواصلة ومستقرة على مستوى صوت واحد، وغالباً ما

يكون هذا الصوت هو قرار المقام[١]. او يكون على مستقر الجنس[٢]، التي تقوم عليها كل هذه العناصر، من لحن وإيقاع ناقر ونغمة على صوت القرار، ولا تشكّل مع بعضها ابداً صيغة الهارمونيHARMONIE ET CONTRE POINT كما عرفت الموسيقى الغربية، حيث يتوجب في هذه الحالة وجود تكامل وترابط عضوي قوي بين عناصرها. إلا أن الامر مختلف في الموسيقى الاسلامية.

فإذا اخذنا من عمل موسيقي جملة لحنية واحدة، مع ما يرافقها من إيقاع ناقر ونغمة القرار نجد أنها تشكّل خلية واحدة، وبتكرار هذه الخلية مع تغيير بسيط فيها، تتكون المساحة اللحنية وعلى مقام محدد. كذلك الامر في فن الزخرفة وفن الخط، حيث إنه في كل مرة، تتحدد وحدة المساحة الزخرفية بشخصيتها، نتيجة وجود جزئيات صغيرة متحركة خاصة بها. وعندما تنتقل الالحان احياناً في العمل الموسيقي إلى مقام موسيقي ثانٍ، يكون هذا سبباً من الاسباب (ليس هو الاول ولا الاخير) للانتقال إلى مساحة لحنية أخرى، إن الجملة اللحنية الجديدة مع قرارها الجديد واحياناً - وليس غالباً - مع إيقاعها الجديد تشكّل عنصراً موسيقيّاً، زخرفياً، جديداً تكون مقدمة للمساحة اللحنية التالية، وهكذا دواليك، حتى يكتمل العمل الموسيقي كما يفترض أن يكون. وفي النهاية نكون قد سمعنا استعراضاً موسيقياً، يتألف من نغمات زخرفية تتخلل مساحات لحنية لكل منها مقامها. وإذ نكتشف بوضوح النغمات والمساحات وما تتضمنه من فراغات، لا نشعر بعلاقة تصارع بين الجمل إنما نشعر بعلاقة تسودها الالفة.

سنعالج فيما يلي خلفية هذه المشاهدات للفنون الاسلامية، وطبيعة التأليف فيها في النصوص الاسلامية.

ب ـــ مفهوم التأليف (الالفة الجامعة)

إذا ما رجعنا إلى النصوص الاسلامية وبحثنا في معنى كلمة التأليف، نجد أن معناها هو الجمع بالتآلف.

يقول الجرجاني في كتابه التعريفات: «إن التأليف هو التآلف»[٣]. ويقول الماوردي في كتابه «ادب الدنيا والدين» الذي يتحدث فيه عن التجمع في المدينة الاسلامية: «التآلف هو الجمع المصطنع على قاعدة المودة»[٤].

كما أن التأليف في اللغة العربية تعني ما تعنيه في اللغة الفرنسية أو الانكليزية (COMPOSITION) اي التركيب او التكوين. ولكن الفرق يظهر من خلال «كيفية الجمع المصطنع»، وهو هنا، اي باللغة العربية يتم «بالمودة». ومعنى المودة مشروط بوجود الجمع المدروس، وبذلك تكون كلمة تأليف في اللغة العربية مبنية على «الألفة الجامعة»[٥]. وينسجم هذا المضمون مع الإسلام كونه ينظر إلى المجتمع بواقعيته، من حيث هو مجتمع متآلف بالأصل، متنوع

---

(١) المقام، هو الاساس الذي يبنى عليه اللحن ويتألف من ثمانية اصوات اساسية، والقرار هو مستقر المقام، يعرف هذا الاخير به وينتهي في الختام عنده.

(٢) الجنس، كما يسميه العرب هو عبارة عن اربعة اصوات، والمقام يتألف عادة من اثنتين منها، وهي: الجنس الادنى، والجنس الاعلى. ففي مقام الراست مثلاً الاولى تتألف من دو، ري، مي، فا. والثانية تتألف من صول، لا، سي، دو. كلامنا عن المقام والجنس اتى سريعاً. وهذا الموضوع عالجته مصنفّات عديدة، والاجتهادات فيه لم تنته.

(٣) الجرجاني: التعريفات، ص ٧١.

(٤) السيد، رضوان: أبو الحسن المارودي، ص ٦٠.

(٥) الماوردي: أدب الدنيا والدين، ص ١٤٨

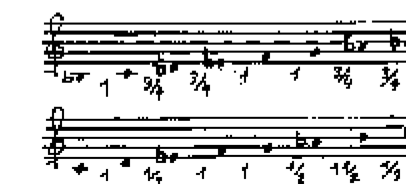
(أ) الله أكبر بسم الله الرحمن الرحيم اقرأ باسم ربك الذي خلق خلق الإنسان من علق اقرأ وربك

الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم

(ب) الله أكبر بسم الله الرحمن الرحيم والسماء والطارق

والسماء والطارق وما أدراك ما الطارق

النجم الثاقب إن كل نفس لما عليها حافظ



لوحة رقم ٩٤
رسم بياني لتجويد قرآني،
القارىء الشيخ مصطفى إسماعيل
أ- سورة العلق، البينات ١ - ٢ - ٣ - ٤، مجوّدة على مقام الراست (٥٥ ثانية)
ب- سورة الطارق، الآيات البينات ١ - ٢ - ٣ - ٤، مجوّدة
على مقام النهوند (١ دقيقة و ١٥ ثانية)

ومتعدد الطبقات. ورسالة الدعوة قد أتته «بالألفة الجامعة». يقول الماوردي فيما معناه: «إن القوانين التي تتحكم بجمع الناس في الحضر «المدينة»، حيث تكثر أصناف البشر، وتختلف طبائعهم، ما هي إلا «الألفة الجامعة». وهي ليست ضد الشرذمة والانقسام، بل محاولة للعيش معهما، أو إحداث نوع من التوازن بين عناصر التنافر والانسجام»(٦).

يقول النبي ﷺ: «المؤمن إلف مألوف ولا خير فيمن لا يألف»(٧). ويلخص الماوردي هذه المعاني في كتابه «تسهيل النظر» فيقول: «إن الله جل اسمه، ببليغ حكمته وعدل قضائه، جعل الناس أصنافاً مختلفين، وأطواراً متباينين، ليكونوا بالاختلاف مؤتلفين، وبالتباين متفقين»(٨). نظرة الماوردي هذه للمجتمع الإسلامي بتركيبته المثالية نجدها تنسجم انسجاماً كبيراً مع موضوع الفنون الإسلامية حيث الألفة بين العناصر المختلفة للعمل الفني الإسلامي هي المنهجية التي تتعامل بها هذه العناصر لتأكيدها وجودها في عالم العمل الفني الخاص وهي في الوقت نفسه البرهان على الوجود والحياة، حيث يمتزج معناها بمعنى الحياة.

للمقارنة نجد حالة الصراع والاحتدام في الفن الدرامي الغربي هي القانون العام بالدرجة الأولى الذي يتحكم في عناصر العمل الفني. وهو الذي يحدد الإطار العام له. وضمن هذا المعيار يتحقق وجود العمل واستمراره. وقد عرّف الفيلسوف الإغريقي أرسطو تلك التركيبة في كتابه «فن الشعر» بقوله: «إن لها بداية ووسطاً ونهاية»(٩). وتشتمل عناصر العمل الفني على عناصر غير عادية، من نمط معيّن تحاكي الواقع فيه، «ماهو عظيم الأهمية ولا غناء عنه»(١٠). وكون الإنسان في الفكر الغربي نشأ من الأزل على الخطيئة الأولى، فالتراجيديا لا تقع إلا نتيجة خطيئته وضعفه، أي نتيجة واقعه. في حين إنه في الإسلام مخلوق على الفطرة، لا يحمل وزر أي خطيئة وهو ما سبق وبيّناه في الباب الثالث من الكتاب.

وهكذا تسعى عناصر العمل في الفن الدرامي الذي يعد أهم نتاجات الفن الغربي إلى التعامل من منطلق البحث عن الجواهر الكامنة في الإنسان الكامل، كما وتكمن في اللحظات المهمة من تاريخ حياة الإنسان، فيسعى العمل إلى الحصول عليها واحدة واحدة، حين يكون الإنسان قوياً وبلا خطيئة. ومن خلال هذا الرؤية يقول أرسطو عن الشعر: «فالشعر شيء أقرب إلى الروح الفلسفية من التاريخ وأرفع منه، إذ إن الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلّي، بينما التاريخ يعبّر عن الجزئي»(١١). وما التعاطف الذي يحسّ به الجميع أمام العمل الدرامي التراجيدي، حسب رأي أرسطو إلا نتيجة وقوع بطل التراجيديا في الخطأ أو «الضعف». إذ إنه إنسان مثلنا لكنه يجسّد حال «كل الناس». من هذا المنطلق يمكننا القول إن طموحات البطل تتجاوب مع طموحات كل إنسان، لكون تلك الطموحات في المجتمع الغربي أصبحت حقائق ذات معانٍ مطلقة بالنسبة للناس. ونعني بطموح البطل، صراعه مع نفسه أوّلاً. ثم مع غيره ومع الطبيعة أيضاً لتحقيق الإنسان الجوهر، الإنسان الكامل (أي المعصوم عن الخطأ أي المسيح)، وتنعكس تلك

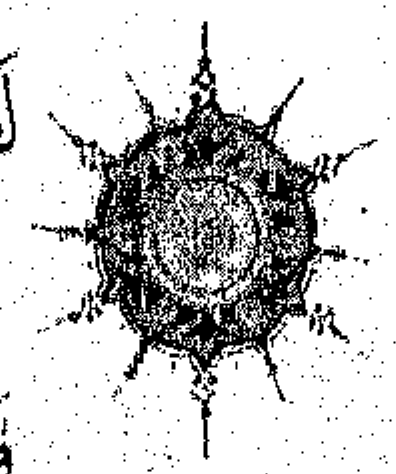
(٦) السيد، رضوان: أبو الحسن الماوردي، ص ٦٠
(٧) الماوردي: أدب الدنيا والدين، ص ١٤٩.
(٨) الماوردي: تسهيل النظر، ص ٩٧.
(٩) ستولنتز، جيروم، ص٩٦
(١٠) المصدر نفسه، ص ١٦٨.
(١١) المصدر نفسة، ص ١٦٨.

الرؤية على العمل الفني الغربي، حيث نرى عناصر هذا العمل تتجاذبها قوى الشد والدفع، والجذب والنفور، إلى أقصى الحدود. وينتج عن ذلك تجميع للعناصر المتجاذبة، ولا يعني ذلك تجميعاً مكانياً، وإنما يعني ترابطها بحركة فنية تعبيرية غير ظاهرة بشكل مباشر. ونستطيع القول إنه يتجمع نتيجة ذلك فئة من العناصر المسيطرة في العمل الفني، وهي ذات الجواهر الفُضْلى التي تشكّل الموضوع الأساسي، بينما تتراجع الفئة الثانية من العناصر نتيجة الفرز التصارعي لتشكّل مايسمى بخلفية العمل[١٢]، وبذلك نكون امام حركة تشنجية وصراعية بين الموضوع الاساس والخلفية.

وبالاختصار يمكننا القول في موضوع التأليف، إنه في الوقت الذي نجد فيه الترابط العضوي بقانون السببية، يتحكم باقسام العمل الفني الدرامي نجد بالمقابل وبين اقسام العمل الفني الاسلامي، حالة التجاور بالالفة، وكأن هذه الاقسام معروضة عرضاً وتسبح في فلك العمل الفني بحرّية ودون تشنج امام المشاهد(**لوحة رقم ٩٥/٩٦**).

لذا نقول: إن ما يحكم، كما هو سائد، العمل الاول هو قانون التركيبة الدرامية، في حين تَحْكُم العمل الثاني كما وجدنا منهجية«الالفة الجامعة».

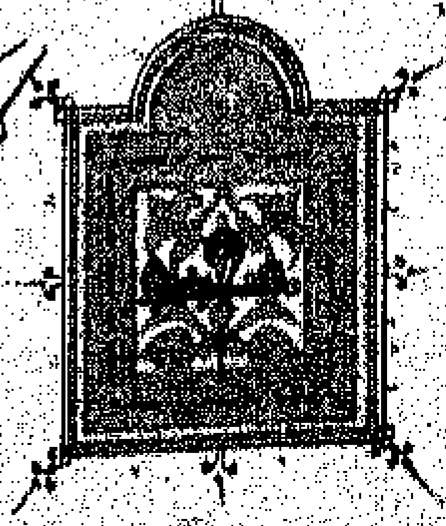
(١٢) الجواهر الفضلى هنا تكون في الجمال وفي البشاعة وفي الفضائل وفي الرذائل.



لعلكم ترحمون واذكر ربك في نفسك تضرعا

وخيفة ودون الجهر من القول بالغدو والآصال

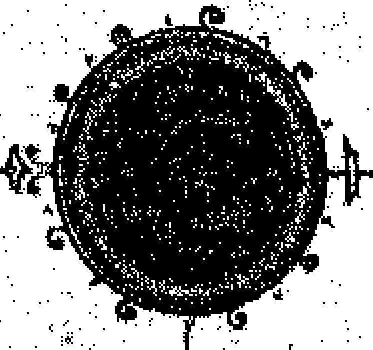
ولا تكن من الغافلين إن الذين عند ربك



لا يستكبرون عن عبادته ويسبحونه

وله يسجدون

لوحة رقم ٩٥
خط ثلثي مملوكي،
قرآن كريم، مصر
(القرن ٨ هـ/ ١٤م)



سورة الأنفال

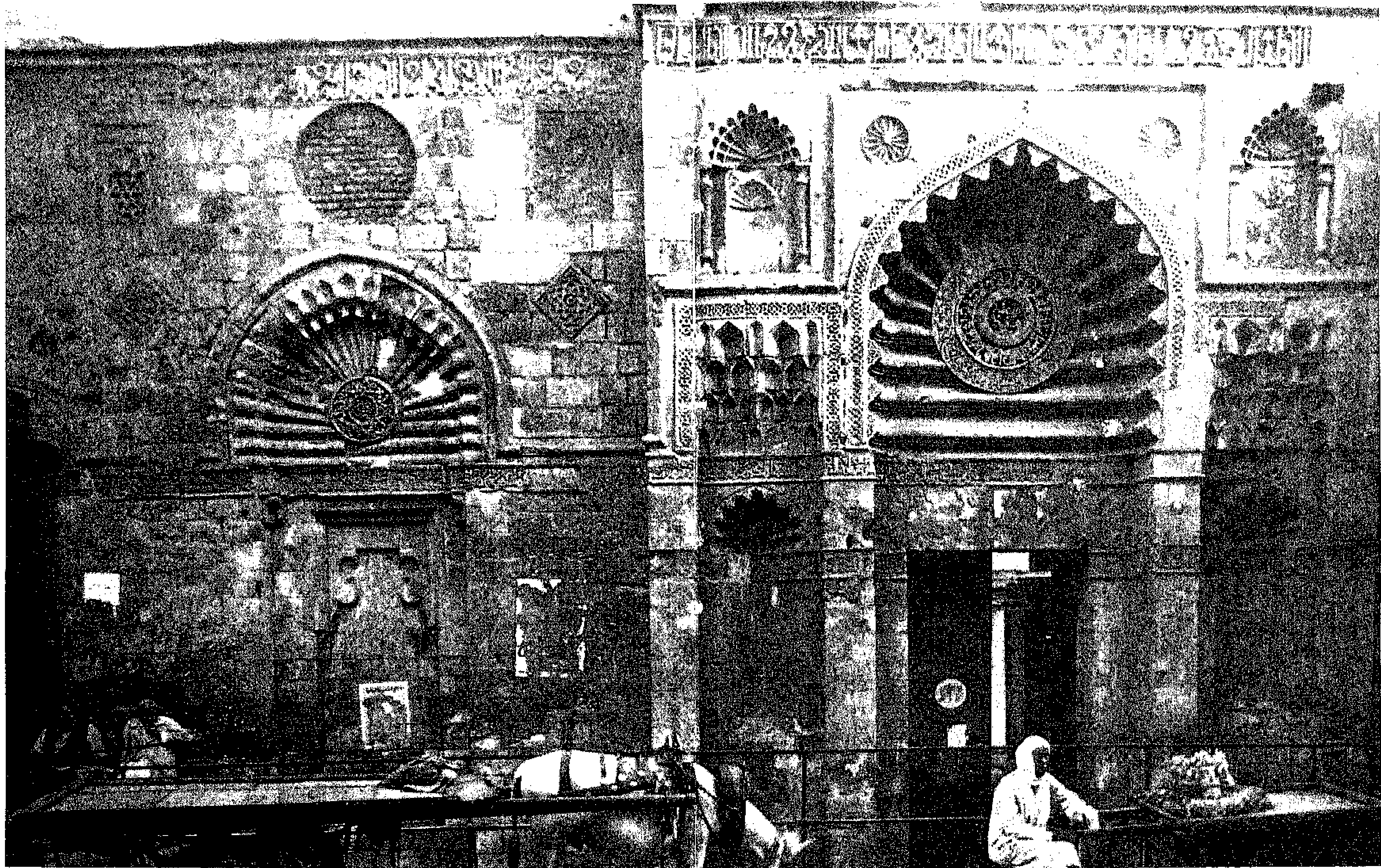


بسم الله الرحمن الرحيم

يسألونك عن الأنفال قل الأنفال لله والرسول

فاتقوا الله وأصلحوا ذات بينكم وأطيعوا الله

ورسوله إن كنتم مؤمنين إنما المؤمنون



لوحة رقم ٩٦
مسجد الأقمر،
القاهرة (القرن ٦ هـ/١٢م)

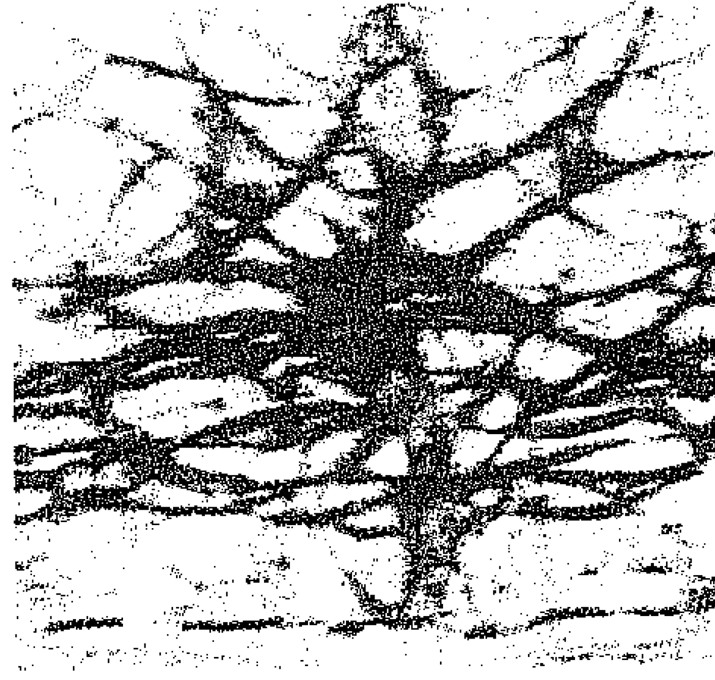
ج - خصائص«الالفة الجامعة»

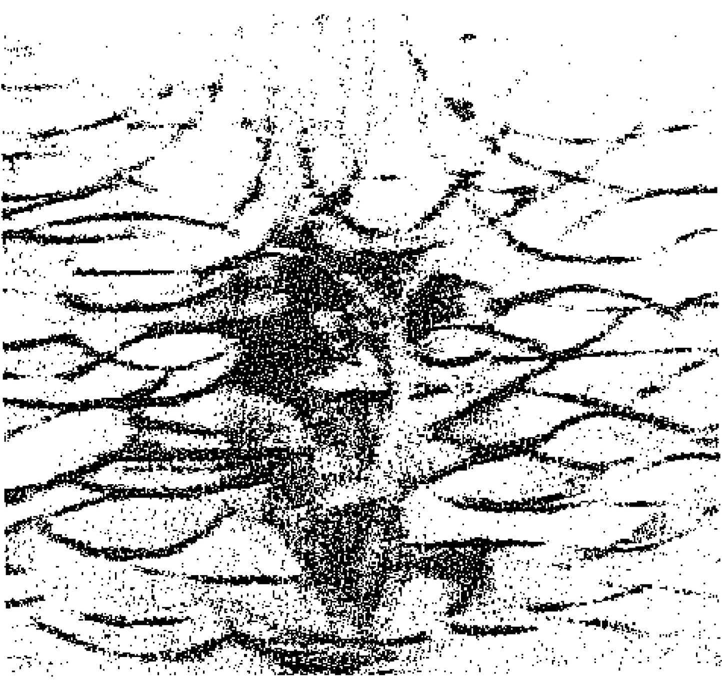
إن تطور الفن الاسلامي كما تبين لنا، تم بحركة متواصلة وتتابعية دون ردّات فعل قوية ظاهرة، كالثورات الفنية التي عرفها الغرب. فطبيعة«الالفة الجامعة» في الفنون الاسلامية مرنة وغير محددة بحقائق نهائية.

اما في التركيبة الدرامية للفن الغربي فتدْخلْ«انا» الفنان باستمرار، واحياناً يؤدي هذا التدخل إلى الثورة على التركيبة. هذه التدخلات لم تكن قليلة على مَرّ تاريخ الفنون الغربية، وخصوصاً في نهاية القرن التاسع عشر. وفي القرن العشرين ظهرت في الغرب ميادين واسعة للتجارب والابداع الفني المتنوع، حيث وجدنا تيارات متعارضة مع الخط الدرامي الآنف الذكر. ولا يمكننا في نطاق هذا البحث تتبّعها بدقة. لذلك فقد ركّزنا على الصفة الدرامية للفن الغربي، التي شكّلت العمود الفقري على مدى قرون عديدة من تاريخ الغرب حتى آخر القرن التاسع عشر. وهذا لايمنع من استمرار ظهور الخط الدرامي احياناً في بعض فنون القرن العشرين ولكن باسلوب جديد.

كما هوا الحال مثلاً مع ما توصل إليه برأينا الفنان التشكيلي الغربي ماندريان(MONDRIAN) في مطلع هذا القرن. إذ نجد مفهوم الجوهر الصافي المطلق، وقد تمثّل في آخر لوحة له(**لوحة رقم ٩٧**). وبالرغم من رفضه للاطار الدرامي في محاكاة الواقع والجوهر والبحث عن اطر جديدة للتعبير، وبالرغم من اعتماده في ثاني مراحل اعماله على الفن الذي يحاكي الواقع عن طريق التكعيب، فإنه من المحتمل أن يقع فيما كان يريد التخلي عنه في اول مراحل فنه، فنجد علاقة قوية بين منظر الشجرة في اعماله الاولى واللوحة التجريدية في مراحل اعماله الاخيرة، من حيث التكوين الدرامي لها في موضوع الفرز الصراعي لعناصر العمل. وذلك بظهور خطوط قوية مع مربّع لوني صاف، وكلّها تجسّد الموضوع الرئيسي في اللوحة، بينما يشكل اللون الفاتح او الابيض المنتشر، خلفية العمل. اما في مراحل اعماله الوسطى، فنجد تزاوج الموضوع الرئيسي مع الخلفية، ليشكّلان معاً تكويناً جديداً للعمل الفني ومختلفاً عن التكوين الدرامي نهائياً.





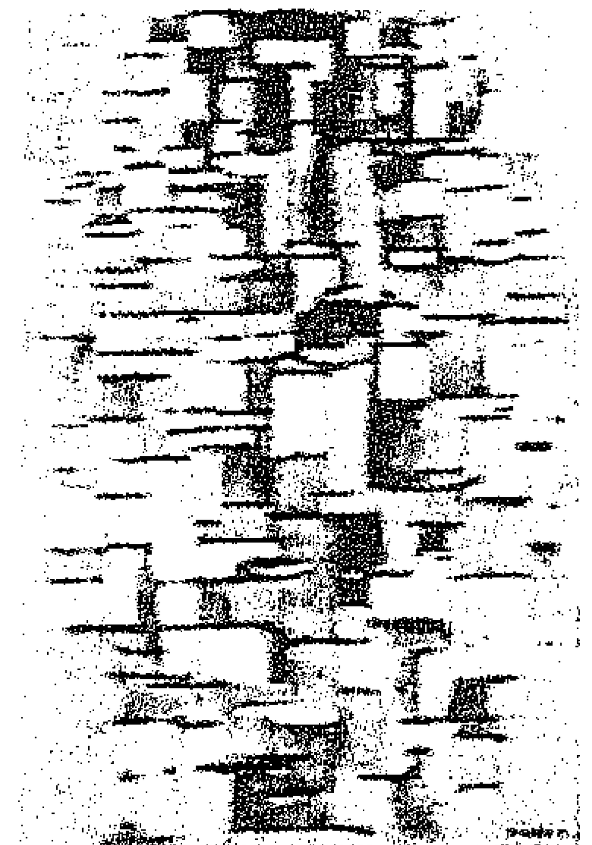


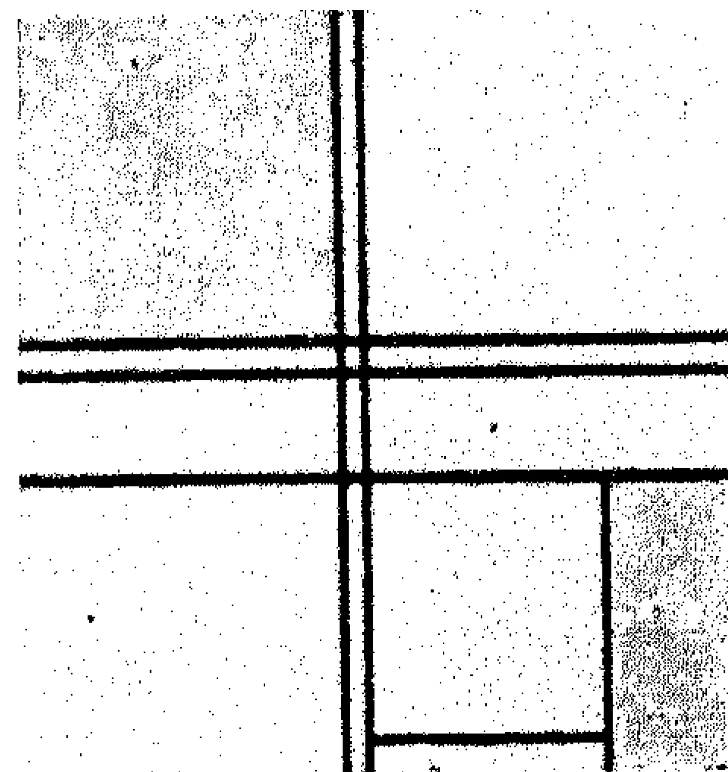
لوحة رقم ٩٧
عدّة أعمال لماندريان
(Mondrian)

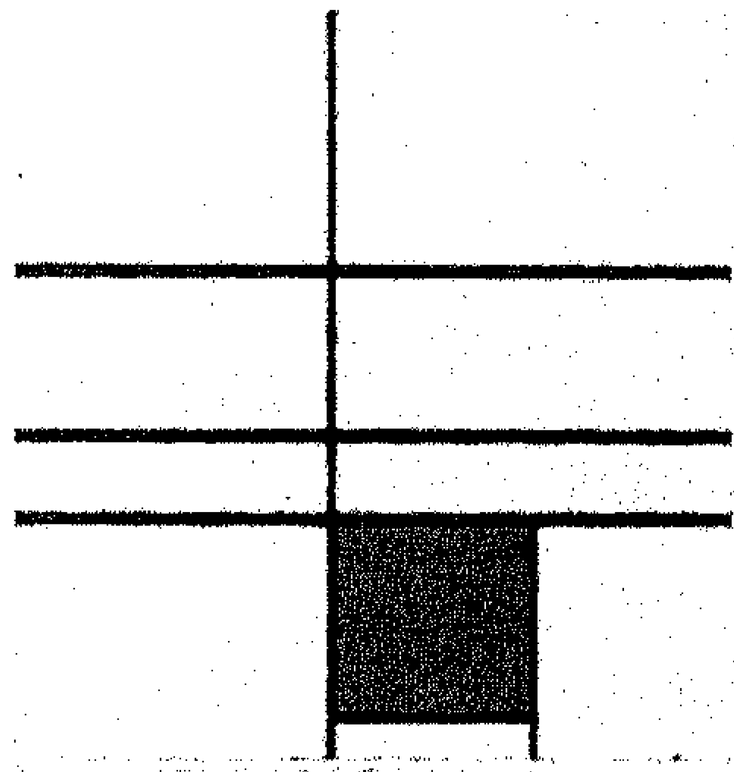
إن البناء العام للعمل الفني الدرامي، ينشأ عن التركيبة فيه، التي تمثل اساس العلاقة بين عناصر العمل الفني، وتحدد صفات العنصر الواحد باعتبار وجود قيم مطلقة. والتركيبة الدرامية تضع الفنون في إطار محدد وبنية متماسكة وكاملة وشاملة. اما«الالفة الجامعة» برأينا فهي دعوة عامة مفتوحة تتقبل اي شيء في داخلها، ذلك لأنه لا يوجد في الاسلام حقيقة مطلقة سوى الله الواحد المطلق غير المرئي، وكل الحقائق الباقية والمرئية هي نسبية وتُنسب إليه. إن مميزات التأليف في الفنون الاسلامية التي نمت«بالالفة الجامعة». نشبّهها بقطعة من«الاسفنج» من حيث مرونتها وقابيلتها لأخذ الشكل الذي يراد لها، ومن حيث قابليتها ايضاً لامتصاص اشياء كثيرة تتواجد بقربها، تتعاطى معها وتتفاعل بمودة وانسجام(**لوحة رقم ٩٩,٩٨**).

كما أن بنية هذا الفن بنية تراكمية، نُشبِّهُها ببْنية شجرة الصبار من حيث نظام تكوينها الخالي من الجذع، هذا الجذع الذي يمثّل في بعض الاشجار الاخرى المحور الاساسي، لان منه عادة تتفرع الأغصان. فنظام تكوين شجرة الصبّار عبارة عن تكرار لورقة تمثل الوحدة الاساسية، وعنها تتولد ورقة اخرى، وهكذا دواليك بطريقة النمو التراكمي والتراتبي.

إلى جانب هذه البنية العامة للفنون الاسلامية وصفاتها هناك عامل آخر مميِّز يدلّ على«وجود» العمل الفني، نقصد به«حركة» تعبير هذا العمل التي تجعلنا نشعر بأن العمل الفني ينبض بالحياة. وسيكون هذا موضوع بحثنا في الفصل التالي.

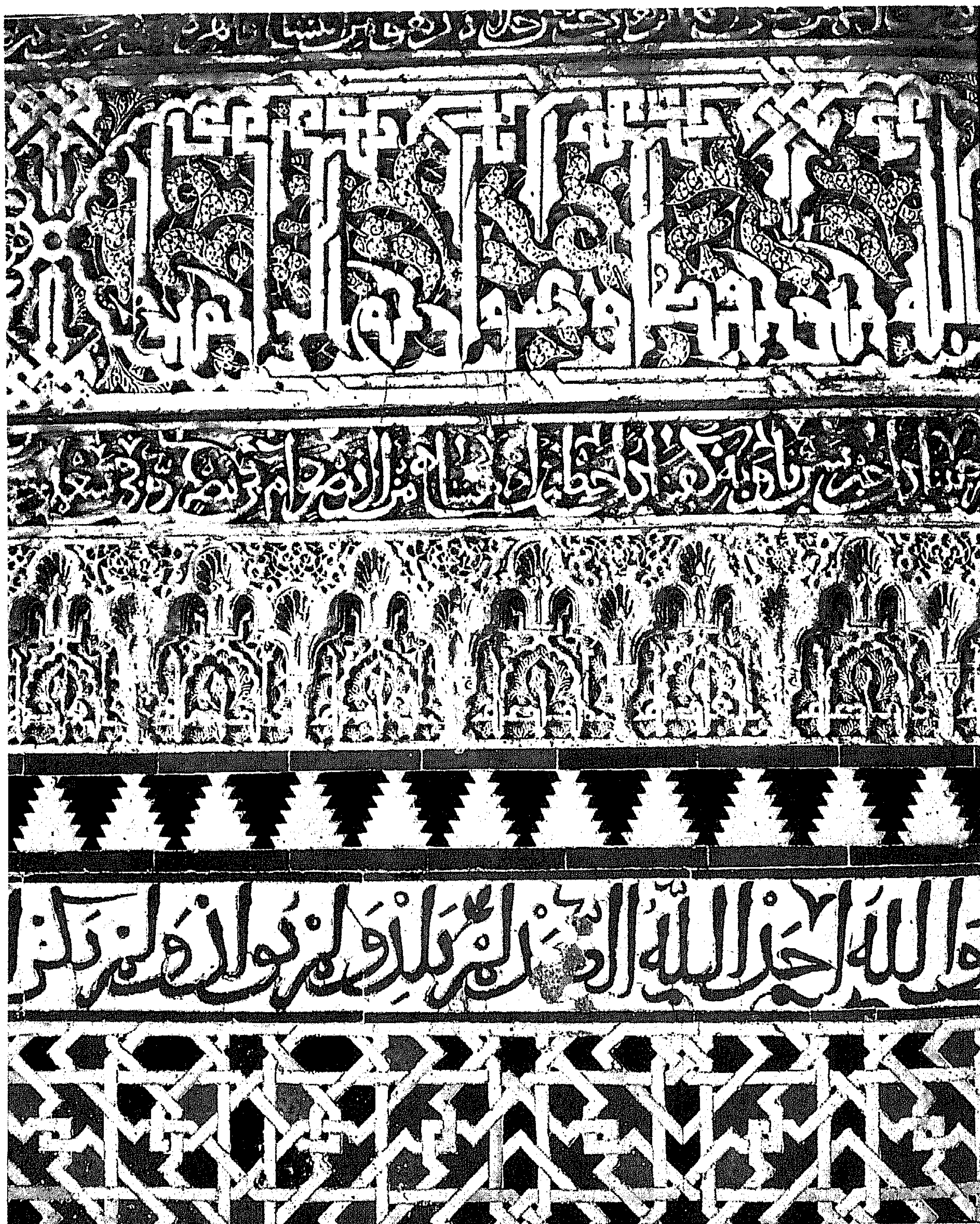






لوحة رقم ٩٨ (تصوير المؤلف)
مصلى السلطان برقوق،
القاهرة (٨١١هـ/١٤٠٩م)





لوحة رقم ٩٩
جدرانية نافرة،
تحيط بصحن قصر الحمرا،
غرناطة، الأندلس

الفصل الثاني

طبيعة التعبير في العمل الفني الاسلامي

الحركة هي البرهان على وجود العمل الفني. ولا نعني بهذه الكلمة تلك التي تتم في البعد الزمني كما هو الحال في فن الموسيقى. بل تكمن في التعبير الذي يصلنا دفعة واحدة، حين نقف امام العمل الفني المشاهد بالعين.

صحيح أن النظرة لا تتم عملياً إلا بعد أن تأخذ وقتاً محدداً. واحياناً ننظر إلى العمل الفني متأملين ببطء، ناقلين نظرنا من مكان لآخر. إلا أن حركة العمل الفني تلاحظ بالنظرة الخاطفة الاولى، كأن تقول: إن هذا الجسم المستلقي امامنا، حي وأنه ليس مجرد جثة، بشرط وجود رفّة جفن واحدة منه فقط.

وحركة التعبير في العمل الفني صفة مهمة واساسية للفنون، عند مختلف الشعوب قاطبة. وسنتناول فيما يلي موضوع حركة التعبير في الفنون الاسلامية تحت العناوين التالية:

أ. الحركة والايقاع.

ب. الايقاع الانسيابي.

ج. وحدة التعبير.

د. عناصر إيقاع كل من الفنون الثلاثة.

أ ـ الحركة والايقاع

إن تعاقب وتواتر عناصر الفن المختلفة قرب بعضها البعض، يولد الايقاعات. تلك الايقاعات ـ كما نعلم ـ لا تتم بتكرار شيء واحد فقط، كأن نضرب بيدينا مصفقين، فإن بين الضربة والاخرى سكوتاً، وبدون هذا السكوت تكون هذه الضربات اشبه بالضربة الواحدة القوية المتواصلة. والسكوت هنا بين الضربة والاخرى هو جزء من الايقاع. وهذا الاخير يحدث من: ضربة.. سكوت.. ضربة.. سكوت. وهكذا دواليك.

قد يكون ما اشرنا إليه بديهياً. لكن الغاية ليس شرح طبيعة الايقاع، بل التعمق في خصوصية الايقاعات الفنية الاسلامية. إن ما نسميه سكوتاً في الايقاع الصوتي، او الفراغات بين الاحرف في فن الخط، او ما نراه من الفراغات بين الاعمدة والقناطر في فن العمارة، إن هذا السكوت ليس مجرد راحة في الموسيقى، وهذا الفراغ ليس مجرداً ولا شيئاً مرسوماً او مبيناً في فن الخط والعمارة، إنما هو عناصر مهمة ومقصودة، تدخل بإرادة فاعلها مع العناصر الاخرى لتكوّن خصوصية الايقاعات في حركة الفنون الاسلامية، وبالتالي في طبيعتها.

وعلى هذا الاساس، فإن الايقاع الذي نتحدث عنه، والذي يعطي للعمل الفني حركته، ليس هو الايقاع الذي نسمعه موقعاً على الآلات الموسيقية، كالطبلة والدف في معظم اغاني الطرب الاصيل، والمزهر والطبل الكبير في معظم الاناشيد الدينية، إنما نقصد به الايقاع الذي تشارك في تأديته كامل المجموعة الموسيقية، من آلات ضاربة وصوتية، وأداء المغنيين لذلك الصنف من العمل الموسيقي. وهناك العمل الذي يتكون من صوت واحد، نقصد بذلك التجويد القرآني، وهو عمل فني ذو إيقاع بالرغم من عدم وجود آلة ترافق صوت القارىء. وكذلك الامر بالنسبة للتقاسيم، ذلك النوع الذي لا ترافقه ـ احياناً ـ أية آلة ايقاعية ضاربة. فالايقاع في كل هذه الحالات مبني على تواتر الجمل الفراغية، اي السكوتية الصوتية، إلى جانب تواتر الجمل الموسيقية(او الصوتية).

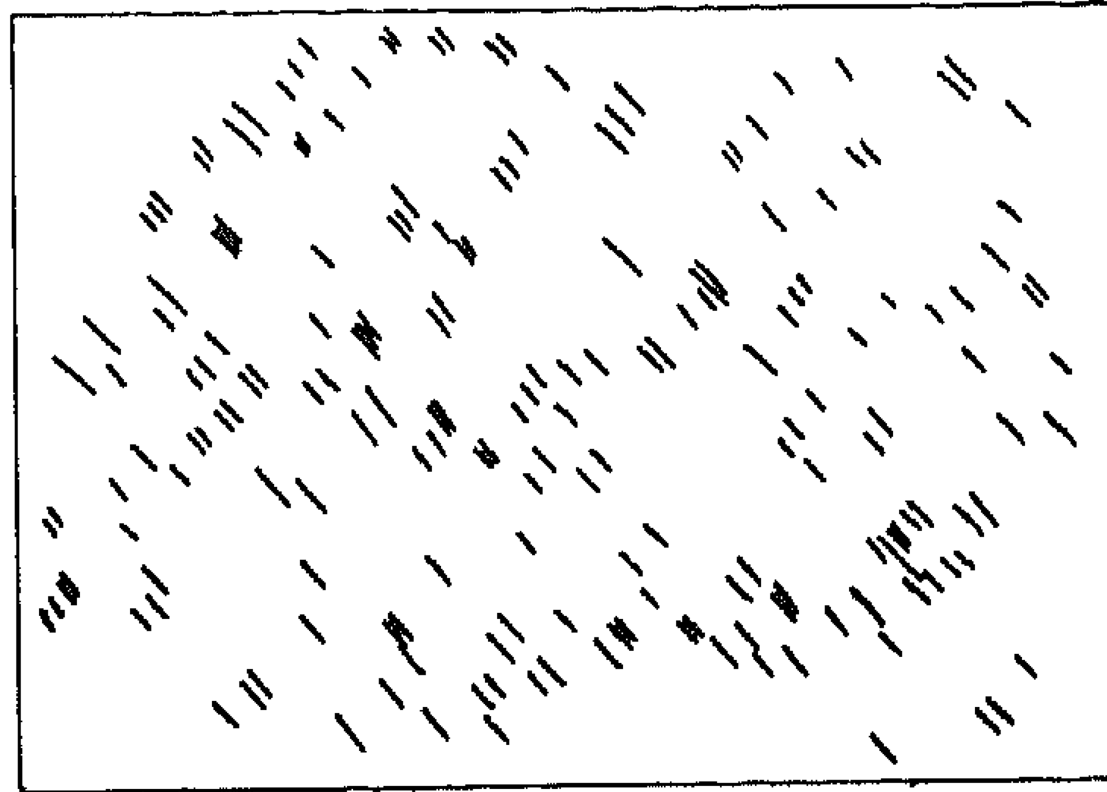
إذاً، تكتمل العناصر التي يتكون منها الايقاع في الفنون الاسلامية بمشاركة الامكانات التي يتضمنها العمل الفني الواحد. وهذا ما سنلاحظه عند معالجتنا لطبيعة الايقاع لدى الفنون الاسلامية.

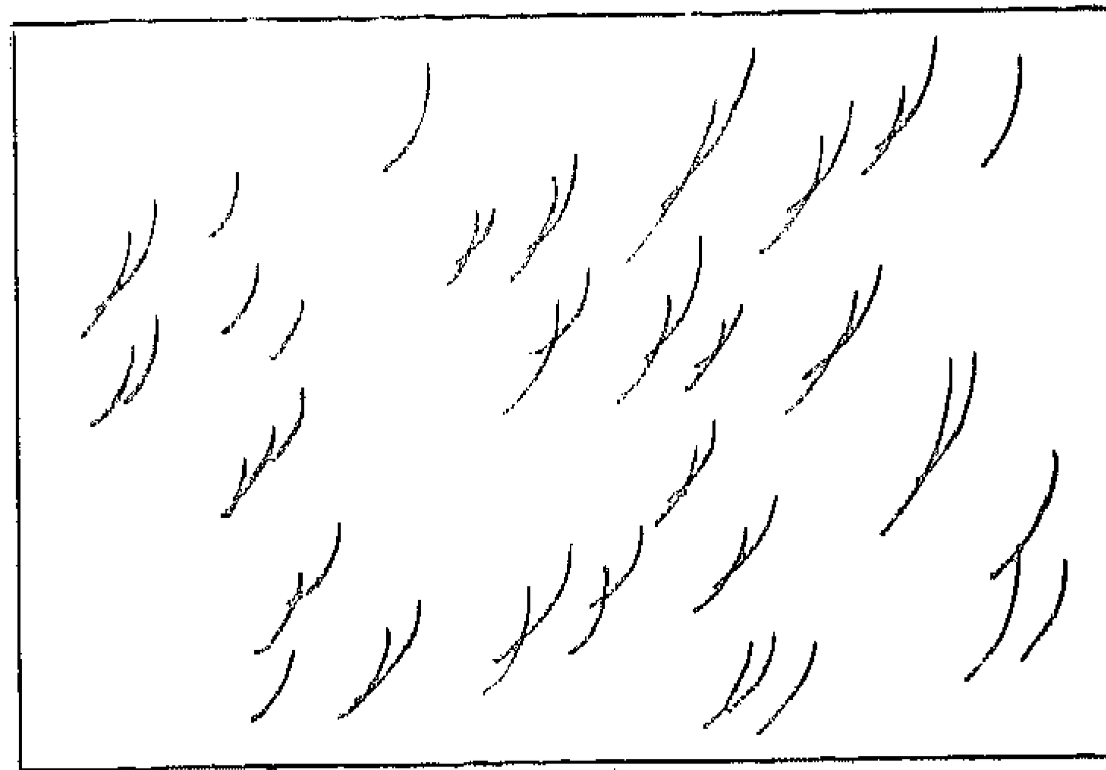
ب ـ الايقاع الانسيابي

سنقوم الآن بتلمس هذا الايقاع في الاعمال الفنية مباشرة. لنتأمل معاً احد اعمال فن الخط، النموذج في(**لوحة رقم ١٠٠**). إن النشوة التي تنتابنا خلال تأمل هذا العمل بحركته، تضعنا في اجواء تموجات بحر هادىء. اقول هادىء، وذلك لتحديد نوع الحركة ذات الصفة غير المتكسرة. وإذا ما حاولنا البحث عن مصادر هذه الحركة، فسنجدها ناشئة عن الايقاع. إلا أنه ايقاع خاص، وإيقاع ذو صفة انسيابية بالدرجة الاولى.

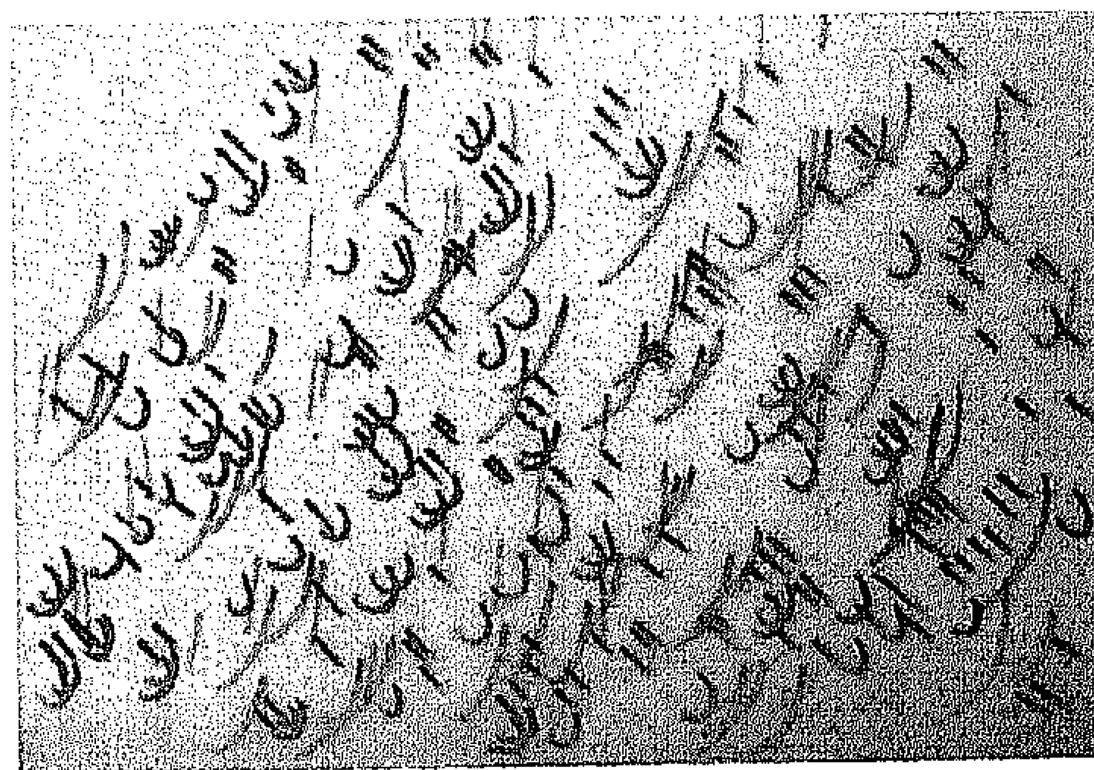
وفي محاولة لتلمس الحركة الانسيابية في فن الخط، ينبغي أن نعود مرة اخرى إلى لوحتنا المذكورة اعلاه، لنجد أن هناك فئة ذات عناصر مستقيمة وعمودية الاتجاه، وتقع غالباً في المنطقة العليا من الاسطر المخطوطة. (**لوحة رقم ١٠٠ أ**) وهي تتكون من حرفي الالف واللام بالدرجة الاولى. وإذا ما تابعنا الملاحظة في اللوحة ذاتها، ونظرنا إلى القسم الاسفل من الاسطر المخطوطة، نجد اننا امام عدة ايقاعات لفئات من العناصر الدائرية المختلفة الانحناءات (**لوحة رقم ١٠٠ ب**). وبالنتيجة نلاحظ أن الايقاع في كل مرة يبرز من خلال خطوط مرسومة قريبة الشبه، تتخللها فراغات قريبة الشبه ايضاً(**لوحة رقم ١٠٠ ج**).

لوحة رقم ١٠٠
خط شكستة فارسي،
شعر،
إيران (١٣٠١هـ/١٨٨٣م)


أ


ب

لوحة رقم ١٠٠
أ - ب - ج


ج

والانسيابية هنا، إنما تأتي من عملية التوارد المتواصل لهذه العناصر المرسومة والفارغة. فلو اخذنا مثلاً عناصر احرف الالف، سنجد أن كل حرف لوحده وبحد ذاته، عبارة عن حركة قلم عمودية وقاسية التعبير نسبياً، كما في الشكل التالي (أ) . وبإضافة احرف جديدة إلى بعضها مع احتفاظنا بتشابهها التقريبي، نجد اننا في الوقت نفسه امام حالة جديدة، هي عبارة عن جمع من العناصر قد انتفت عنها صفة الحدة كما في الشكل التالي:

وإذا بنا امام إيقاع انسيابي ذي خفة وليونة. فعملية التوارد للعناصر حضنت بنتيجتها عدة فراغات لعبت دور التخفيف والتليين للخطوط المحبرة(**لوحة رقم ١٠١ ـ ١٠٢**).

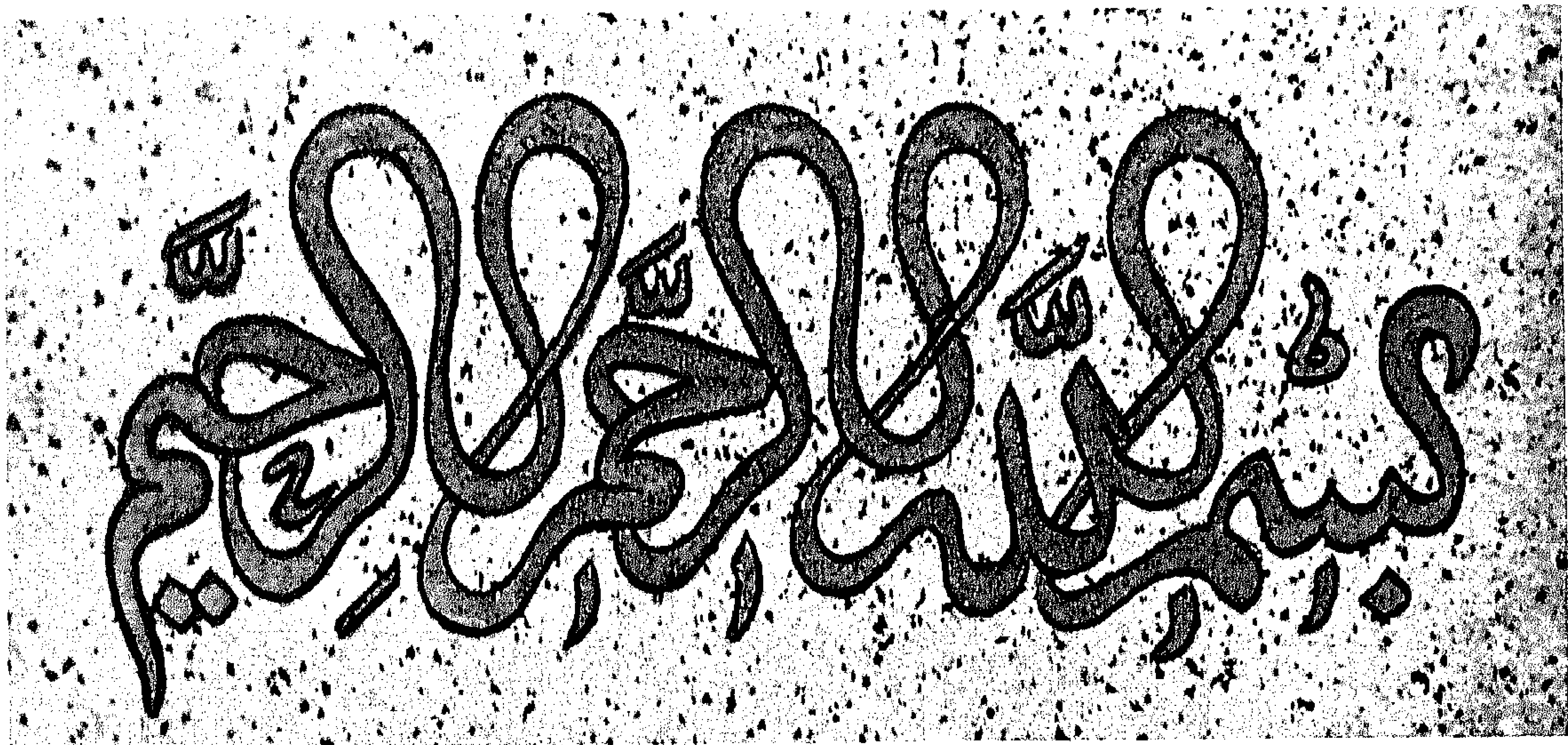
لوحة رقم ١٠١
وعاء مخطط
توب كابه استنبول

لوحة رقم ١٠٢
تخطيط نافر
على حجر دائري

(١) سورة الرحمن: الآيتان ٢٦ و٢٧.

لواستعرضنا نموذجاً آخر من فن الخط كالذي في(**اللوحة رقم ١٠٣**)، وجدنا أننا احياناً لا نستطيع فرز وتصنيف العناصر بسهولة، وذلك لقوة تداخل بعضها ببعض. فالإيقاع العلوي يتناغم مع الإيقاعات السفلية، وبهذا نكون امام وحدة إيقاعية انسيابية وجميلة جداً. هذا ما يحدث بالاخص في انواع الخطوط المعروفة، ومنها الثلث والنسخ، والريحان والتعليق والديوان

وقد يُنفِذ الخطاط صفحة غالباً ما تكون تمريناً خطياً، ويحاول بها تأليف إيقاعات من احرف لا تتردد كثيراً في اللغة العربية، مثل حرف الكاف(ك). وبهذه الصيغة التمرينية، يكوِّن الفنان لوحة فنية ذات حركة قائمة



لوحة رقم ١٠٣
بسملة ثلثية الخط،
متّصلة الكلمات،
استنبول (٨٠١هـ /١٣٧٨م)

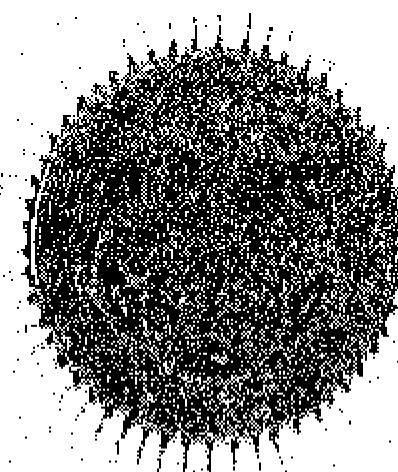
بالاساس على هذه الاحرف المتكررة وباتجاهات متنوعة وأحياناً متشابكة جداً (**لوحة رقم ١٠٤**).

يترافق احياناً مع ايقاعات الاحرف المتنوعة، إيقاع آخر مُكَوَّنٌ من العناصر الزخرفية، كما هو ظاهر في **اللوحة رقم ١٠٥** والمُنَفَّذَةُ هنا بشكل دائري، وكل العناصر في هذه اللوحة يشترك في بناء عمل فني باهر.

نستكمل تجوالنا بين نماذج اخرى من فن الخط وذلك لتلمُس مظاهر الحركة الايقاعية فيها. فمِنْ جهة اخرى قد تمتدُّ الاحرف لتكوّن مع الاحرف المنبسطة والوصلات الممتدة افقياً والفراغات التي تتخللُها او تحتضنُها، عناصر

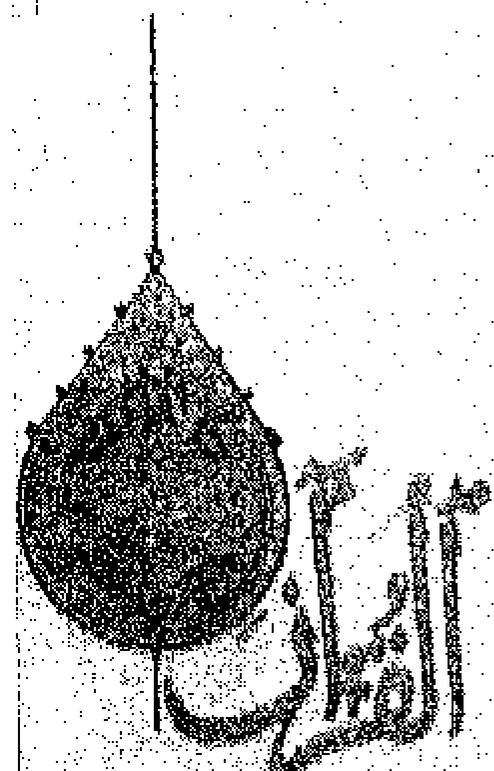


لوحة رقم ١٠٤
تمرين على خط ثلثي



ضيق مما يمكرون ويقولون
متى هذا الوعد إن كنتم صادقين
قل عسى أن يكون ردف لكم
بعض الذي تستعجلون
وإن ربك لذو فضل على الناس

ولكن أكثرهم لا يشكرون
وإن ربك ليعلم ما تكن
صدورهم وما يعلنون
وما من غائبة في السماء والأرض
إلا في كتاب مبين إن هذا



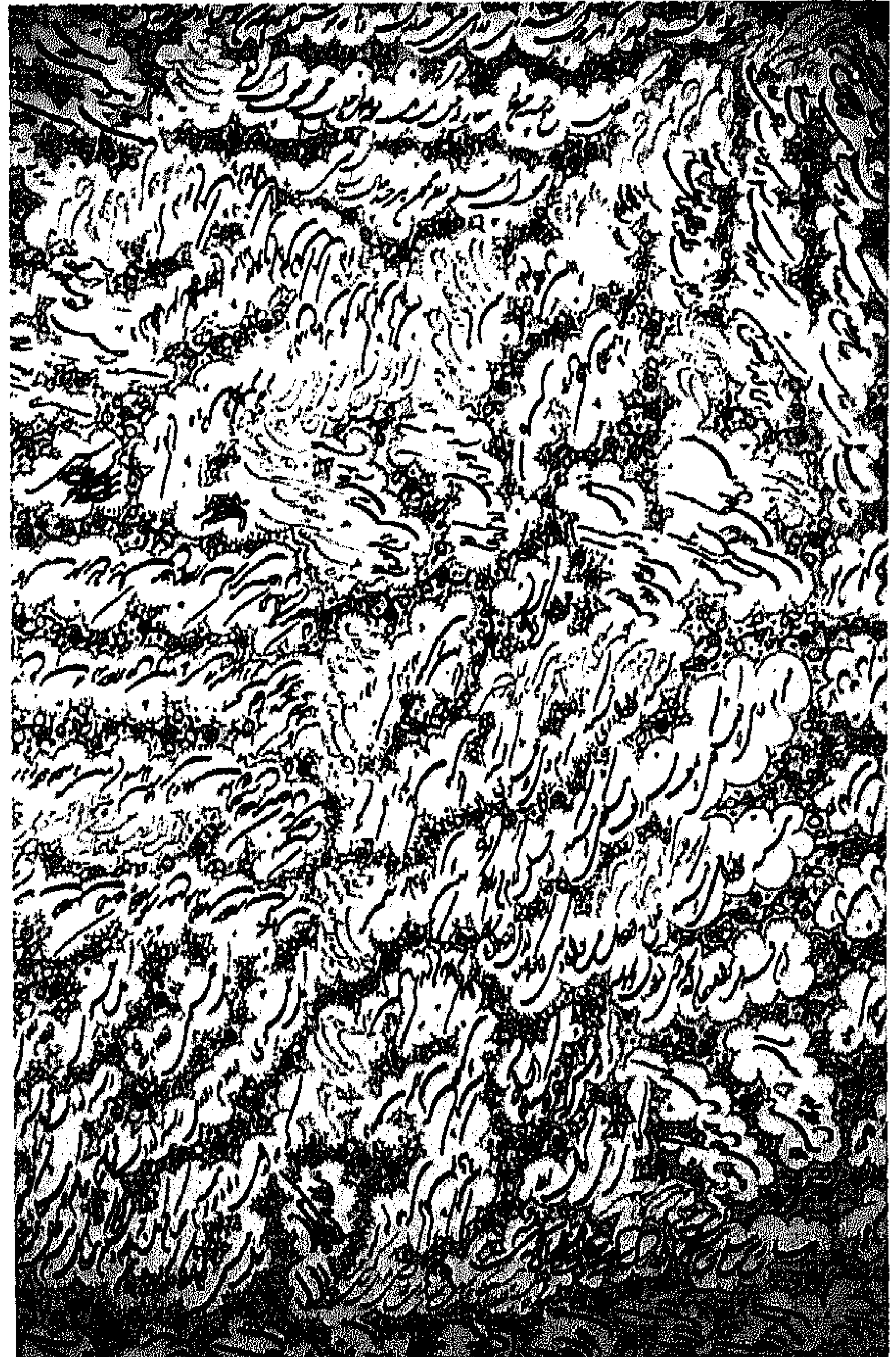
القرآن

لوحة رقم ١٠٥
خط محقق،
بغداد (٧٠٧هـ / ١٣٠٧م)

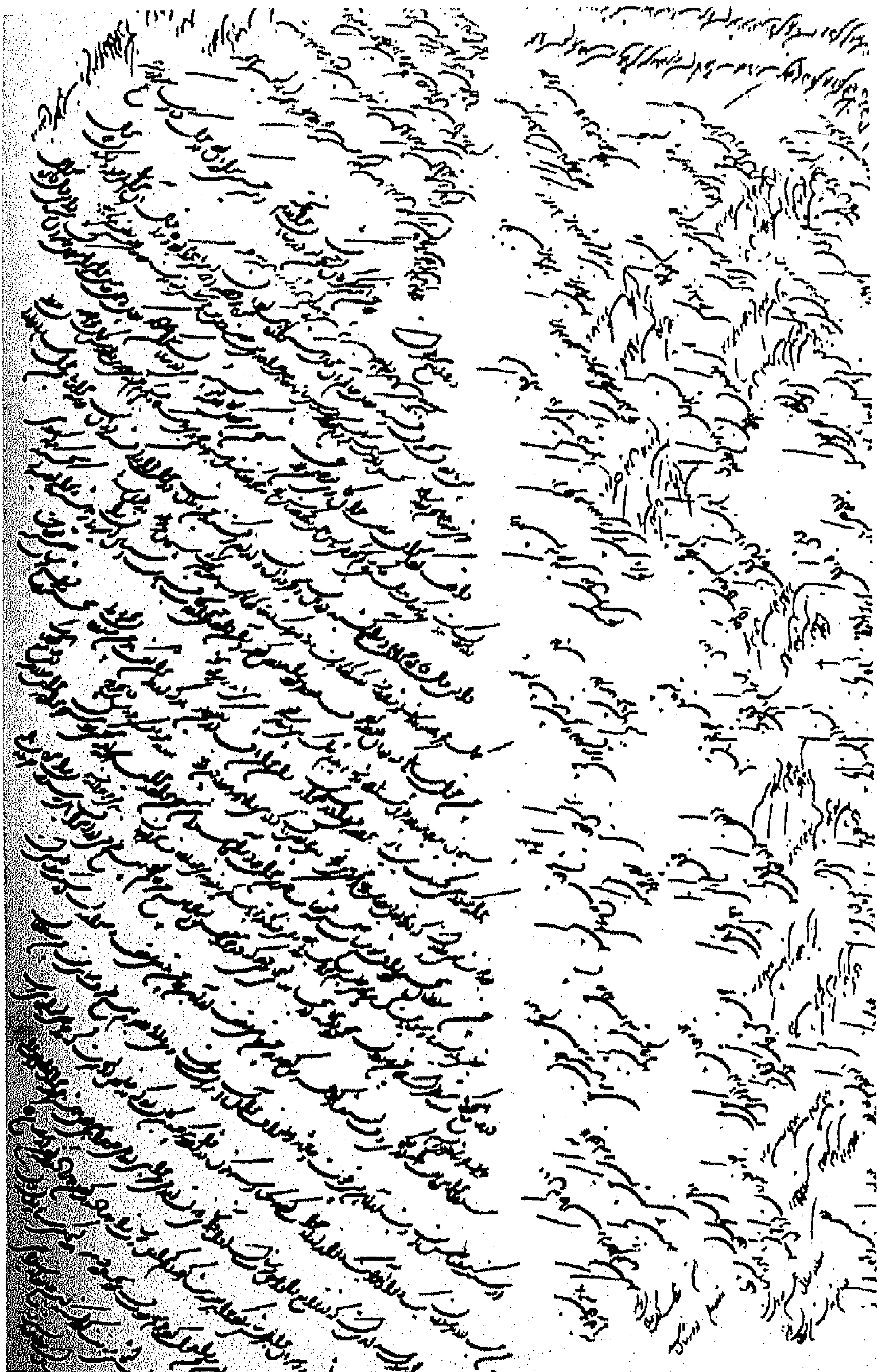
إيقاعية موزعة على الصفحة المخططة كُلِّها، وكأن الكلمات تسبح في فضاء الصفحة. كما في النموذج المعروض في(**اللوحة رقم ١٠٦**).

وفي بعض الاحيان تنتشر الحركة في مجمل الصفحة المخططة كما في(**اللوحة رقم ١٠٧**) بحيث تصبح عناصر الإيقاع هي الاسطر بالكامل. هذه الاسطر تكون مخططة أحياناً بشكل مستقيم، وأحياناً أخرى بشكل منحن. ويمكن قراءة الصفحة من شتى الاتجاهات.

وفي اعمال اخرى، كما في(**اللوحة رقم ١٠٨**)، تنتشر هذه المساحات الإيقاعية في المقام الاول، من خلال نص مكتوب، غالباً ما يحتل وسط الصفحة باسطر افقية(المتن). كما تنتشر في المقام الثاني عن طريق مساحات إيقاعية متنوعة، تطوق المساحة الوسطى. وهي تمثل غالباً شروحات وتفسيرات النص الاول.

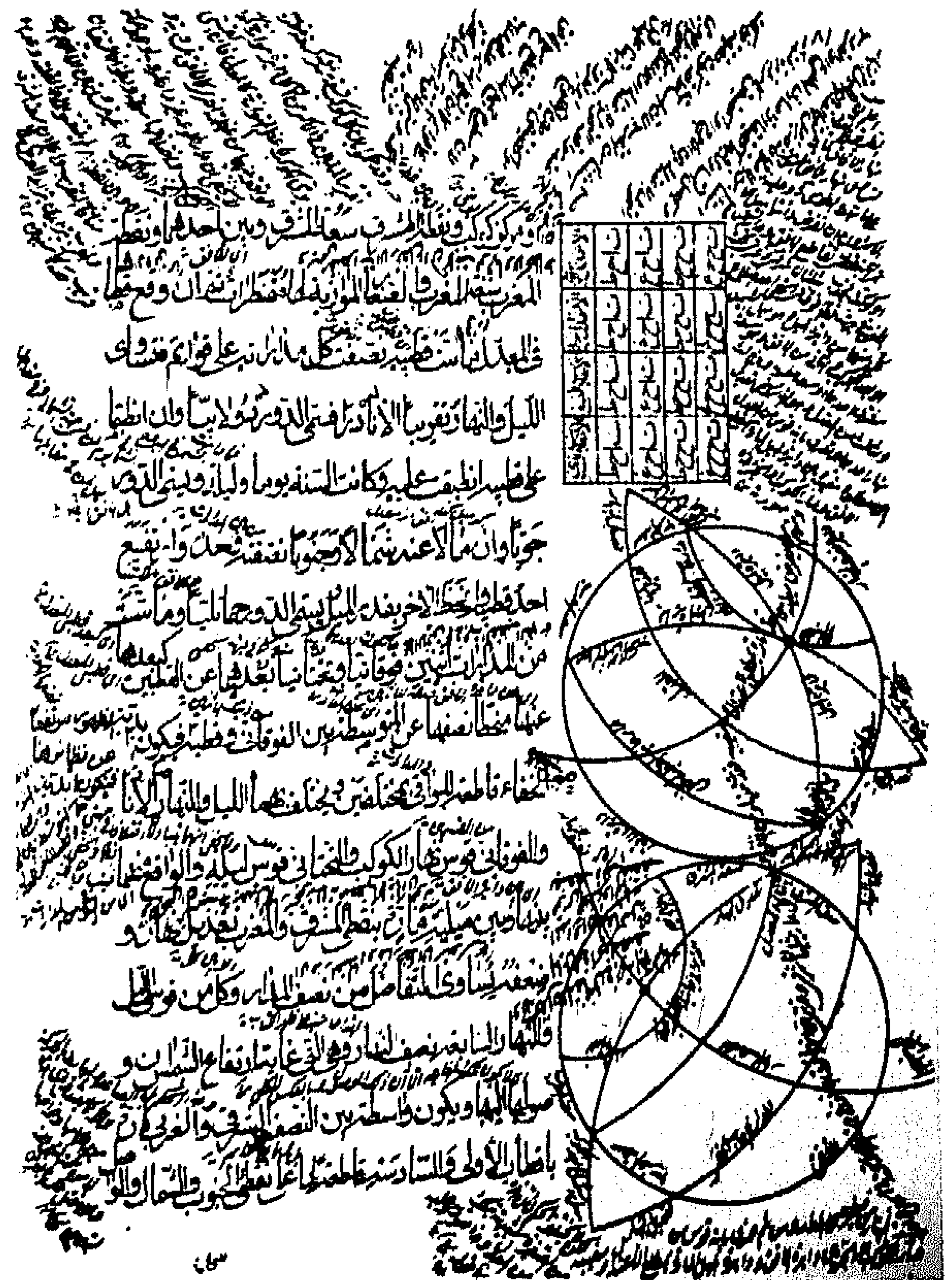


لوحة رقم ١٠٦
خط شكستة فارسي،
إيران (١٢٠٧ هـ / ١٧٩٢م)



لوحة رقم١٠٧
خط شكستة فارسي

وفي بعض الاحيان تتداخل هذه الكتابة بين اسطر نص المتن، بحيث نشعر وكأنها تنبعث من خلال الفراغات، منطلقة نحو المساحات الاخرى المحيطة بها(**لوحة رقم١٠٩ ـ ١١٠**). وهذا ما يذكرنا بانطلاقة المصلين من صحن المسجد إلى كافة ارجاء الاروقة المحيطة به(**راجع لوحة رقم ٤٧**). وتتوزع الايقاعات في المسجد المكونة من العناصر المبنية والفراغية متفرعة حول ابصارنا بإيقاعات مختلفة الاتجاهات، وذلك حسب إيحاءات المنظور، مما يعود بنا إلى أجواء المساحات الإيقاعية التي تشكل الصفحة المخططة لفن الخط المذكور اعلاه.

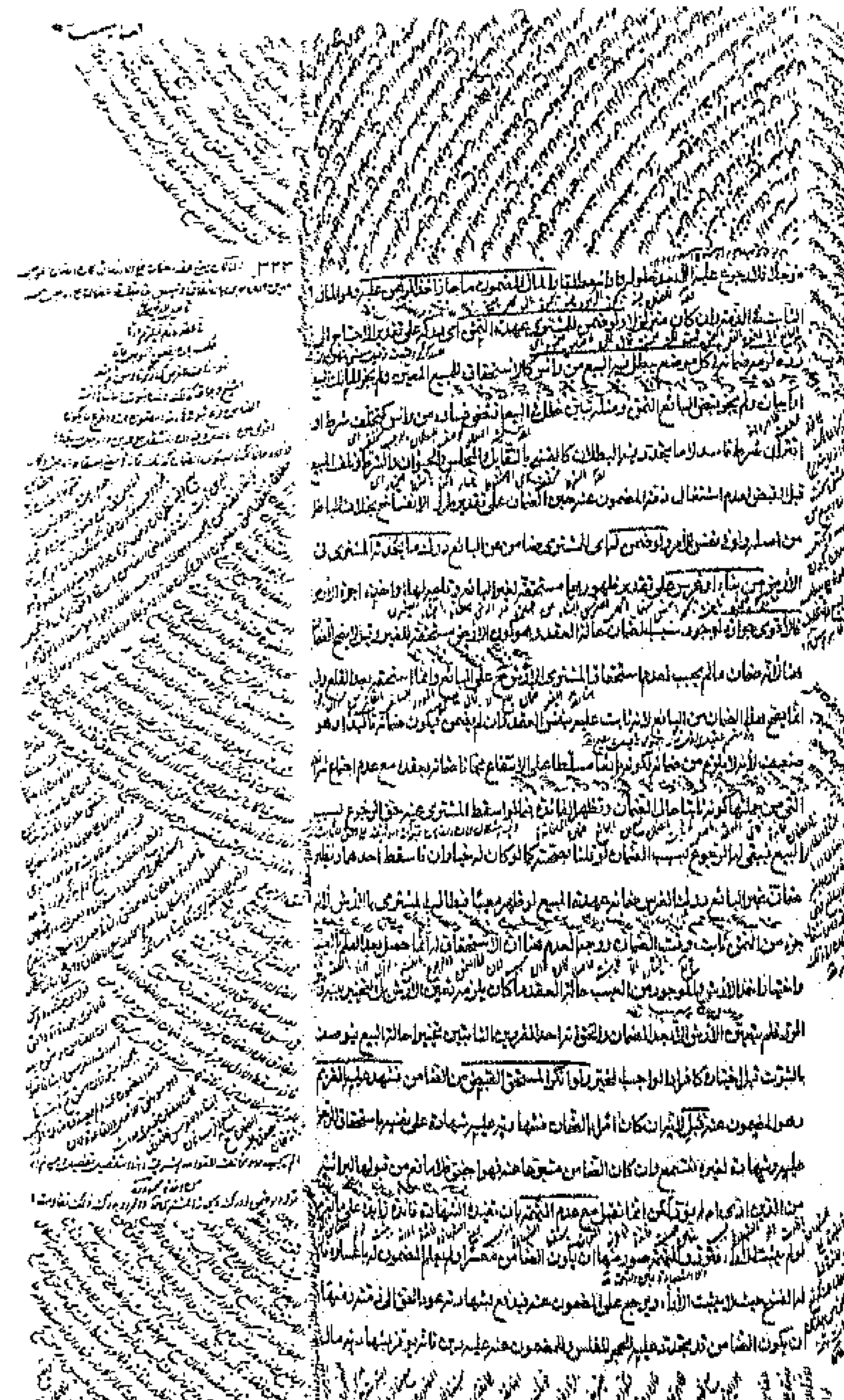


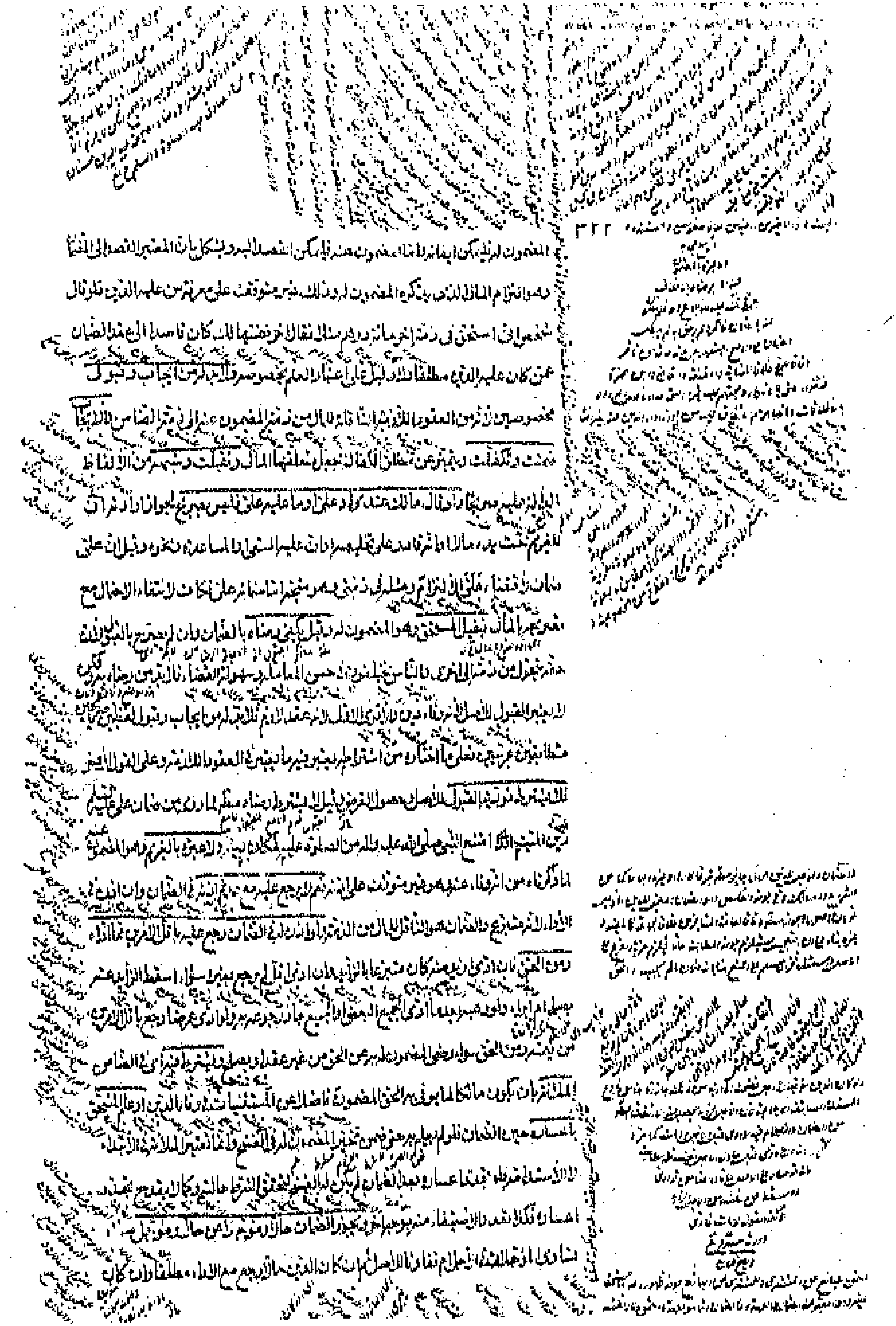
لوحة رقم ١٠٨
صفحة من مخطوطة علميّة،
المتن والحواشي



لوحة رقم ١٠٩
صفحة مخططة،
المتن والحواشي

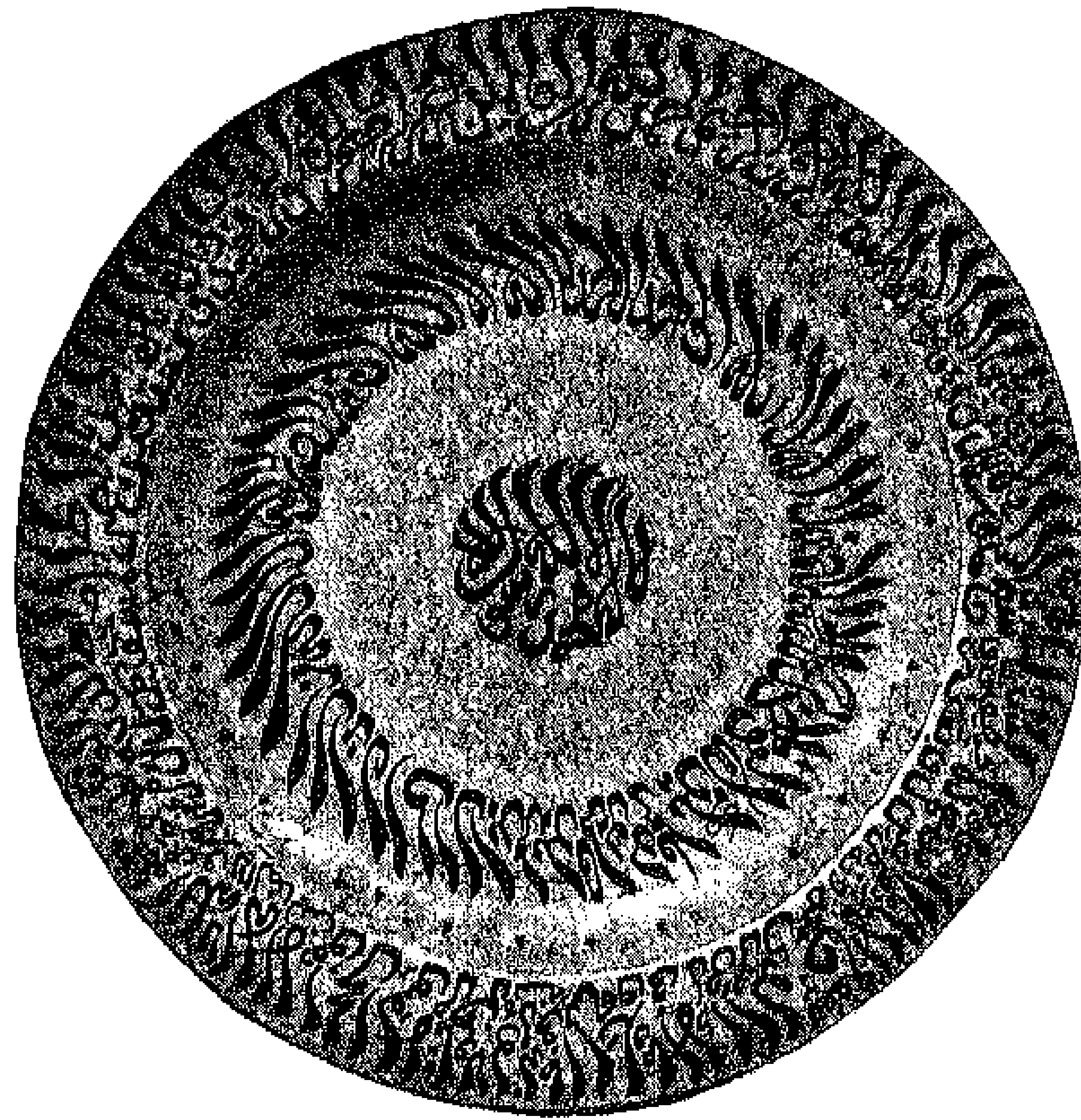
وتمثل(**اللوحة رقم ١١١**) قعر صحن من الخزف الصيني، رسمت عليه آيات قرآنية موزعة بشكل دائري يشعرنا ونحن ننظر إليه وكأننا في«صحن» المسجد. تلفُنا الاعمدة والقناطر من كل جانب. وتذكرنا لوحات الاروقة المحيطة بنا ونحن في صحن المسجد، ببعض لوحات فن الخط. بحيث لو اخذنا نموذجاً من الخط ذو السطر الواحد، ثم عدنا إلى منظر المسجد من خلال انعكاس صورته على صفحة ماء البركة التي تتوسط الصحن للمقارنة، ستبدو لنا





لوحة رقم ١١٠
صفحة مخططة،
المتن والحواشي

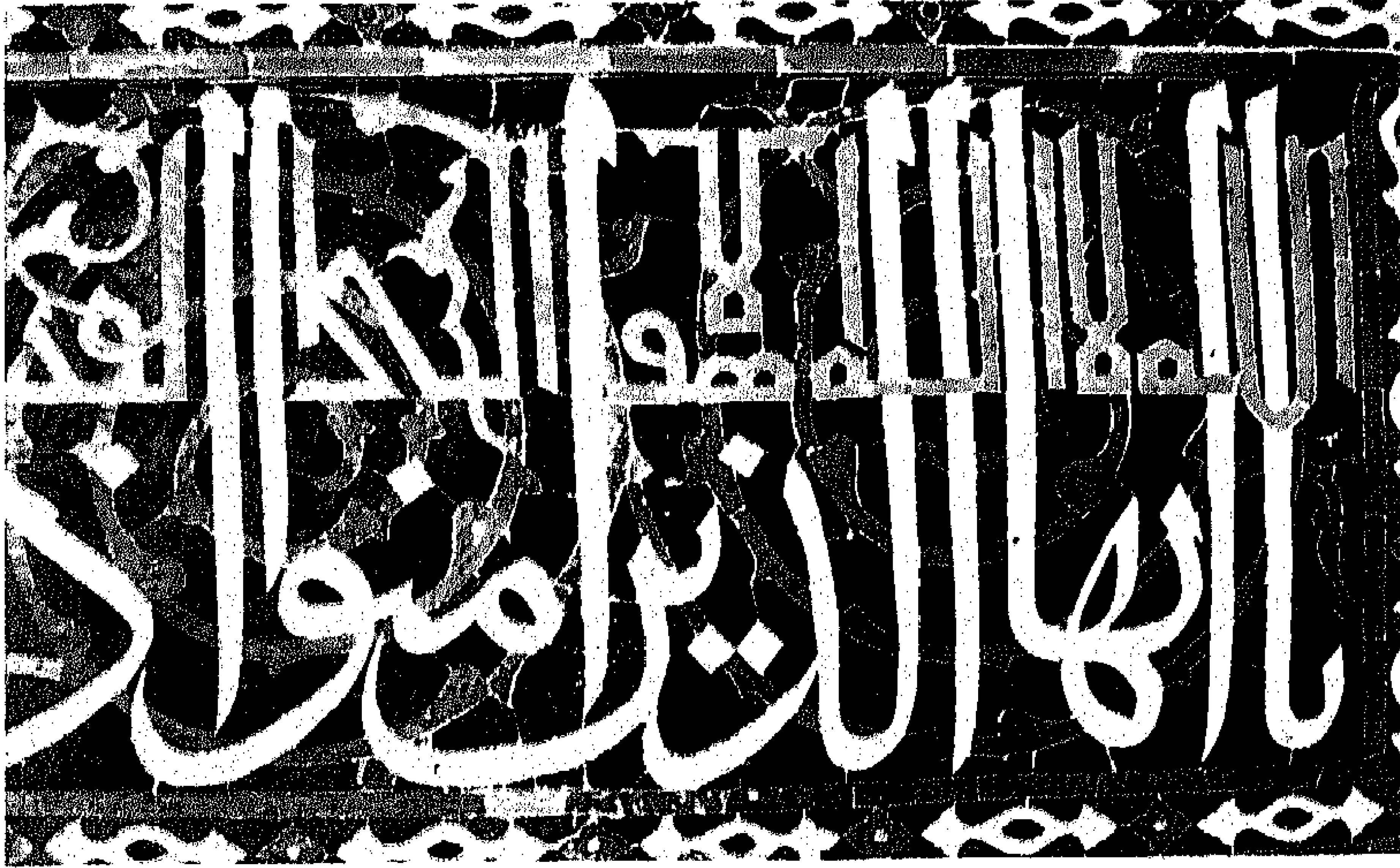
الاعمدة كما لو انها إيقاع خطوط الحروف العمودية، كونها تتتابع باطوال مختلفة حسب المنظور المبين فيها، وستبدو لنا القناطر ذات الاقواس المتشابكة بعضها فوق بعض، ومن خلال المشهد المنظوري على مقاييس وارتفاعات متغيرة بعض الشيء، وكأنها انحناءات الاحرف المتموجة(**انظر لوحة رقم١١٢ـ١١٣**).



لوحة رقم ١١١
صحن مخطط، الصين



أ



ب

لوحة رقم ١١٢ التوافق بين الخط والعمارة:
أـ جامع قرطبة الكبير، الإيوان
بـ خط ثلثي وكوفي مخطط على مئذنة،
حظرة صالح دولتبت، بلخ، افغانستان (٥٠٣ هـ / ١١٠٩م)

أ

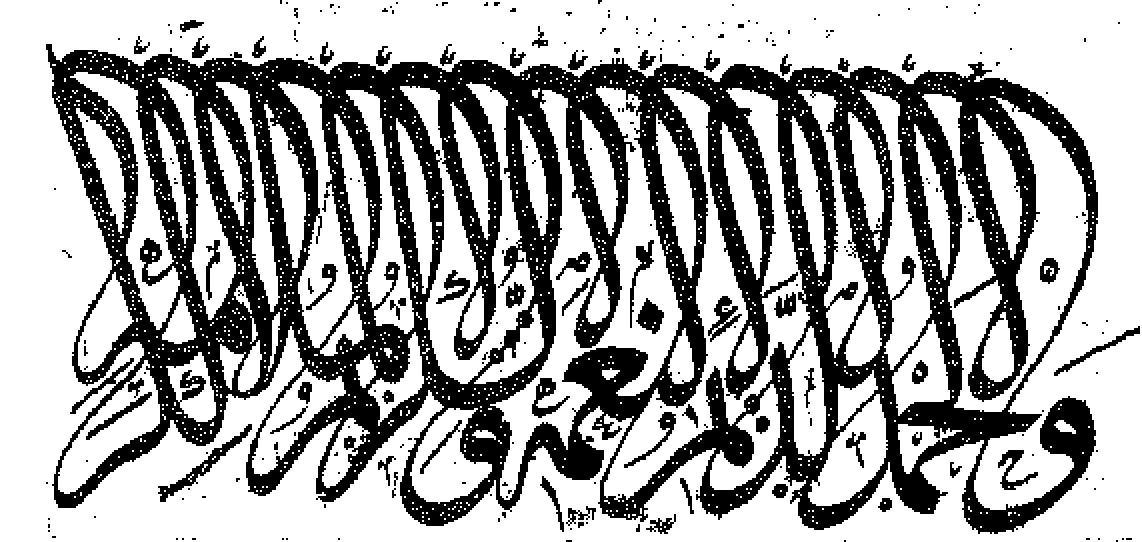




ب

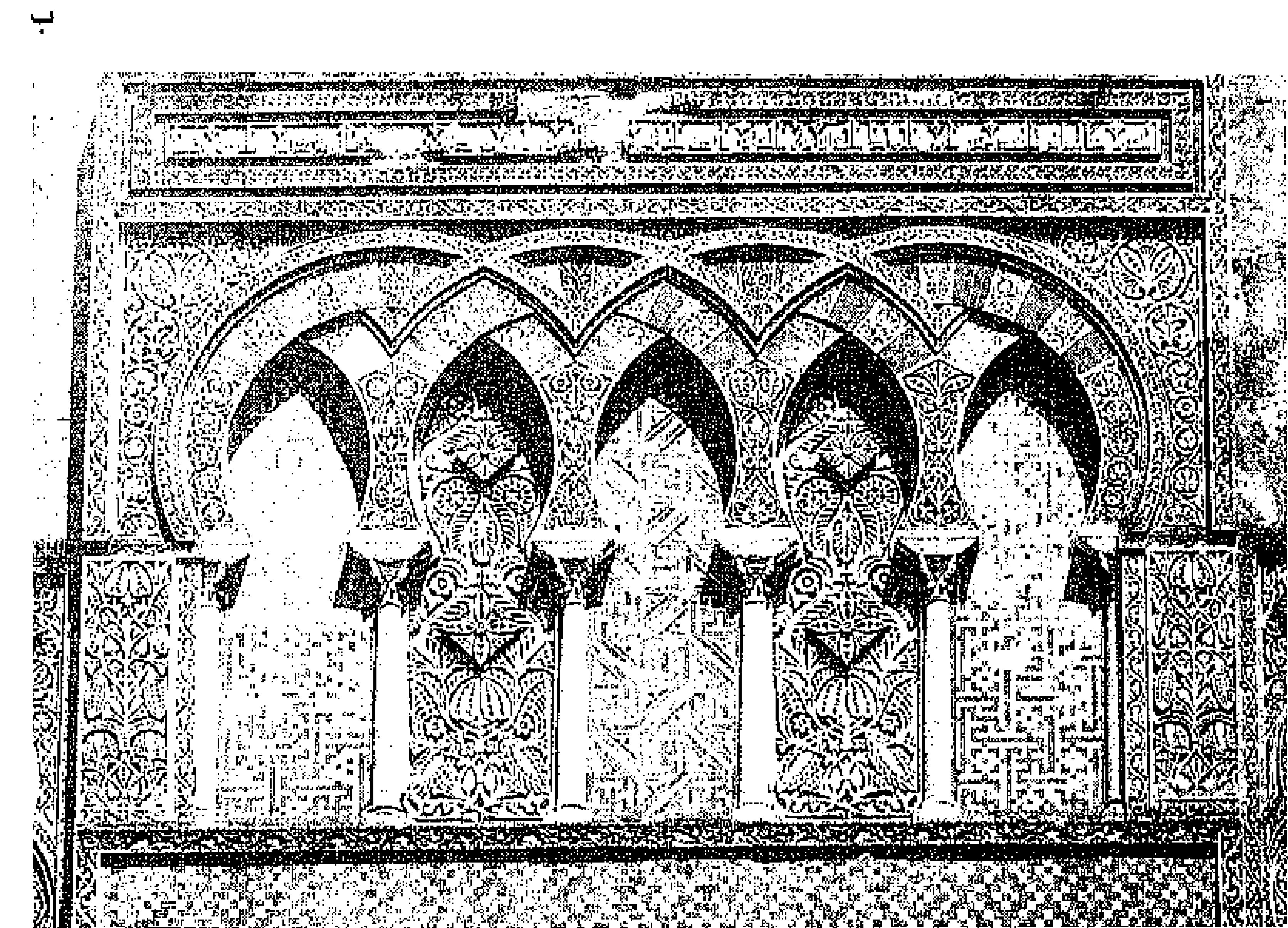
لوحة رقم ١١٣
التوافق بين الخط والعمارة:
أ - خط ثلثي، تركيا
ب - الإيوان في جامع قيروان

أ



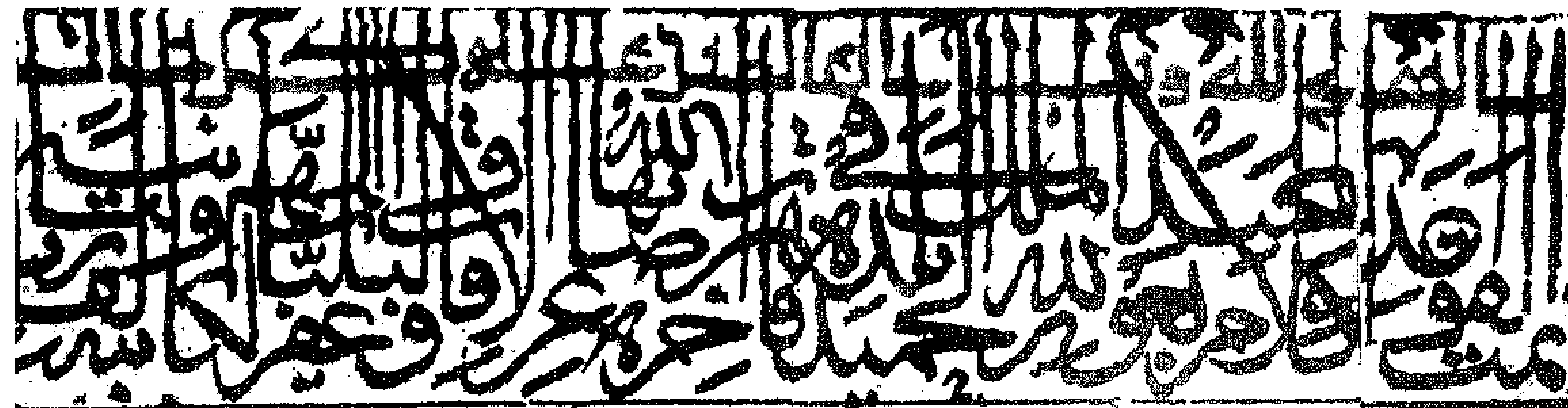
لوحة رقم ١١٤
أ ـ نموذج لخط ثلثي
متشاكل مع العمارة، استنبول
ب ـ واجهة جدرانية،
مسجد قرطبة،
الاندلس

ب



وهناك بعض نماذج فن الخط، التي تبدو وكأنها تسعى للتماثل بشكل مباشر مع إيقاعات الأعمدة والقناطر كما تظهر في المساجد، وهذا ما تبينه لنا النماذج المعروضة في (**اللوحة رقم ١١٤**).

وفي بعض الأحيان يبدو الخط كقطعة نسيج كما تظهره (اللوحة رقم ١١٥). فالخطوط العمودية فيها تحاك عليها خطوط منحنية، تتحرك وكأنها تحاول التعبير عن شيء ما. تماماً كما يحاك اللحن الموسيقي المتموج على سياق الإيقاع في أغلب أغاني الطرب الأصيل.



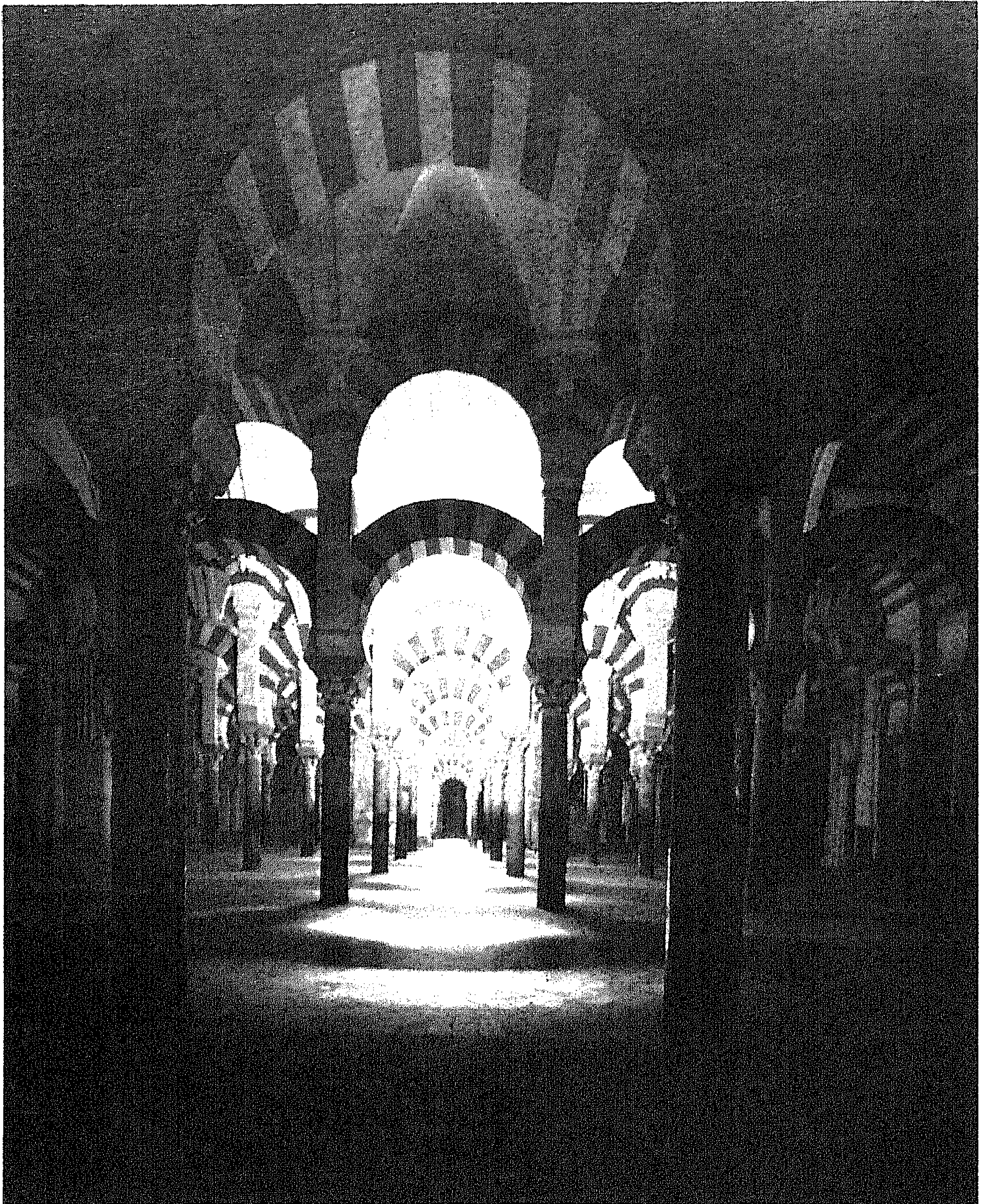
لوحة رقم ١١٥
خط نسيجي التصميم

ونتابع رحلتنا لنجد أن بصرنا يسرح على امتداد هذا المشهد للمسجد، وبعد أن نقترب أكثر فأكثر من الإيوان (قاعة الصلاة)، ويتوقف بصرنا عند محور فراغات الأقواص الممتدة في العمق، ترتقي الحركة الانسيابية في انسيابيتها، ينسحب بصرنا بوتيرة هادئة من خلال تواتر الأقواس والأعمدة التي تصغر في العمق تدريجياً. وهذا الجو أكثر ما يحدث في نمط المساجد الممتدة أفقياً، وهو من الأنماط الشهيرة لعمارة المساجد، كجامع الأزهر وأحمد بن طولون بالقاهرة، ومسجد القيروان بتونس، ومسجد القرويين بالمغرب، ومسجد قرطبة بالأندلس **(لوحة رقم ١١٦)**.

أ



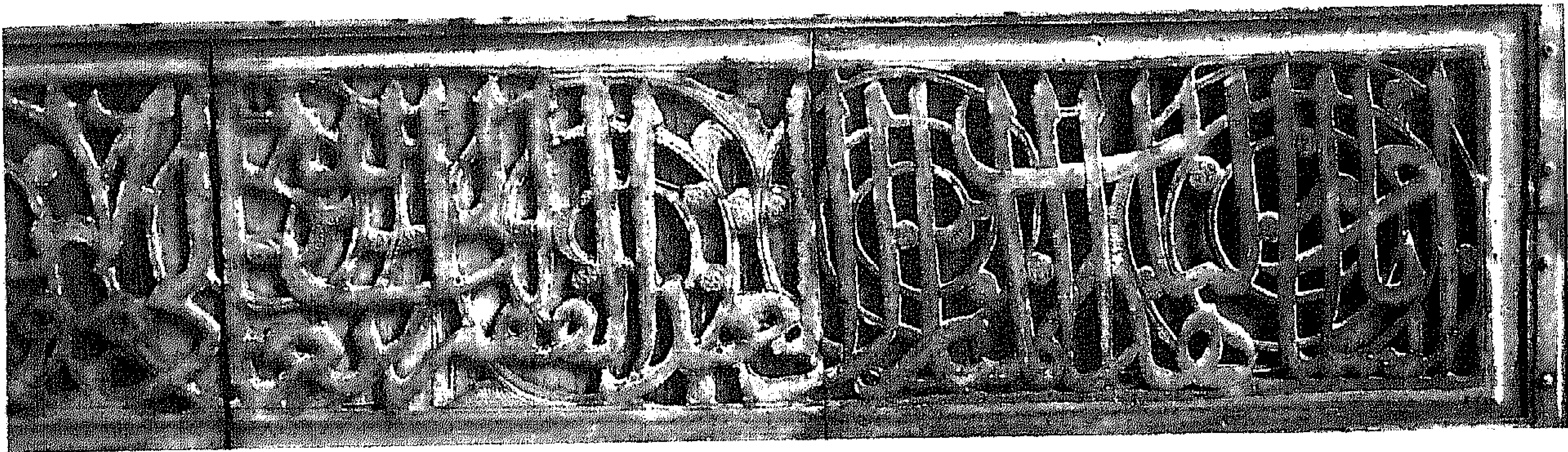
لوحة رقم ١١٦
المد في منظور المسجد
أ - إيوان جامع قيروان
ب - إيوان جامع قرطبة



ب

وهذا الجو من الانسحاب البصري، يذكرنا أيضاً بحركة الدوالي اللولبية التي غالباً ما رافقت إيقاعات فن الخط، وأضافت إليه أبعاداً جديدة.

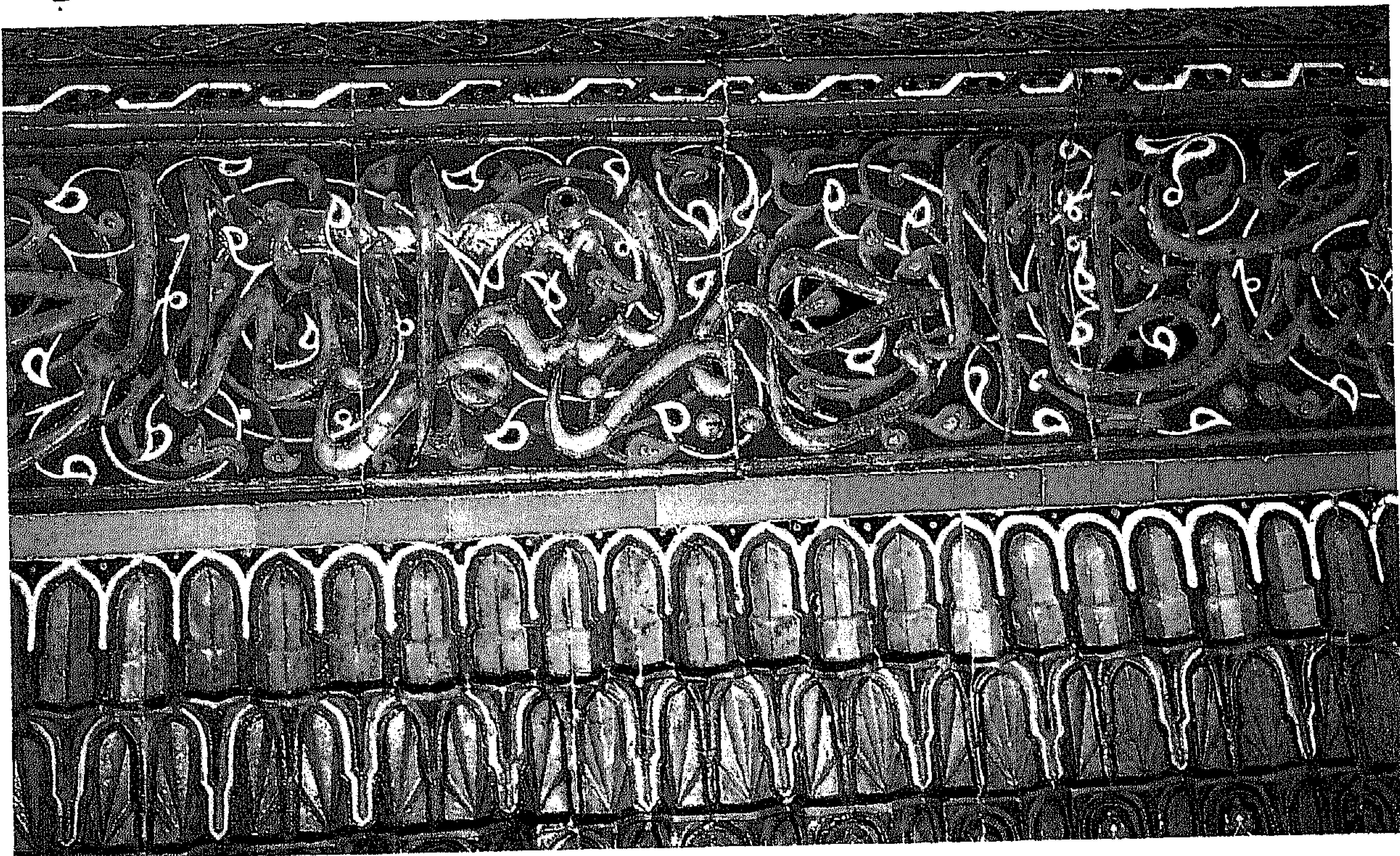
إن هذه الحركة للدوالي، والظاهرة خلف خطوط ألِفات كأنها إيقاعات الأعمدة في عمارة المسجد، تسحب بصرنا إلى النهاية داخل لوحة الخط كما تسحبه فراغات القناطر داخل أعماق المسجد (**لوحة رقم ١١٧**).



أ

لوحة رقم ١١٧ (تصوير المؤلف)
«المد» في حركة الدوالي اللولبيّة،
أ - تخطيط في باب من نحاس،
مسجد السلطان مؤيد المملوكي، القاهرة
ب - تخطيط في التربة الخضراء،
سلطان محمد الاول، بورصة

ب



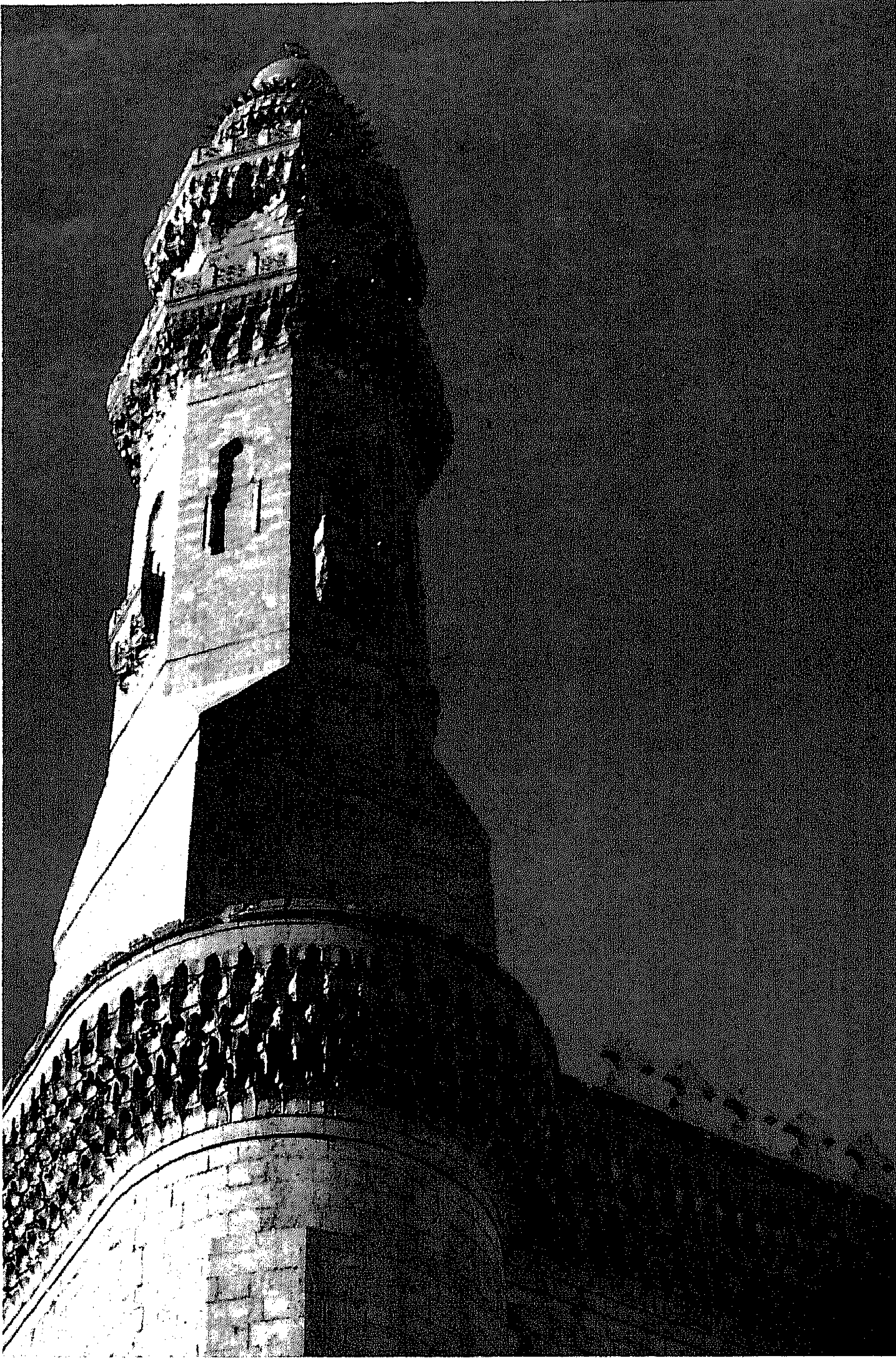
لنتوقف سوياً أمام عمارة المساجد العثمانية (**لوحة رقم ١١٨**)، وأمام باب الأوسط المؤدي إلى الصحن، كما في مسجد الأزرق (السلطان أحمد) باستنبول. سنجد أنفسنا أما تتابع قباب متعددة، منسحبة من أسفل إلى أعلى، بناء على محور يبدأ من القبّة الصغرى التي تظلل بركة الوضوء في وسط الصحن، وانتهاء بقبة الإيوان الكبرى، مما يشكل حركة انسيابية في غاية الإبداع (**لوحة رقم ١١٩**). كما في مئذنة مصلى السلطان حسن بالقاهرة (لوحة رقم ١٢٠) وتتابع تتابع المقرنصات التي تلف المآذن بحلقات دائرية. هذه الحركة الانسيابية المتجلية، تبدو أحياناً بصورة اخرى، هي صورة انسحاب الاحرف والمدّات الافقية في فن الخط والتي تَرِدُ من مكان إلى آخر على كامل الصفحة المخططة(**لوحة رقم ١٢١**). كما أنها تظهر في فن الموسيقى، بانسحاب النغمة على صوت واحد من وقت لآخر في سياق الالحان، كما في فن التقاسيم، والتجويد القرآني، واغاني الطرب.



لوحة رقم ١١٨
(تصوير المؤلف)
الباب الاوسط المؤدي إلى الصحن،
المسجد الازرق، استنبول



لوحة رقم ١١٩ (تصوير المؤلف)
«المد» في تتابع القبب،
منظور مأخوذ من مدخل الصحن الوسطي،
المسجد الأزرق

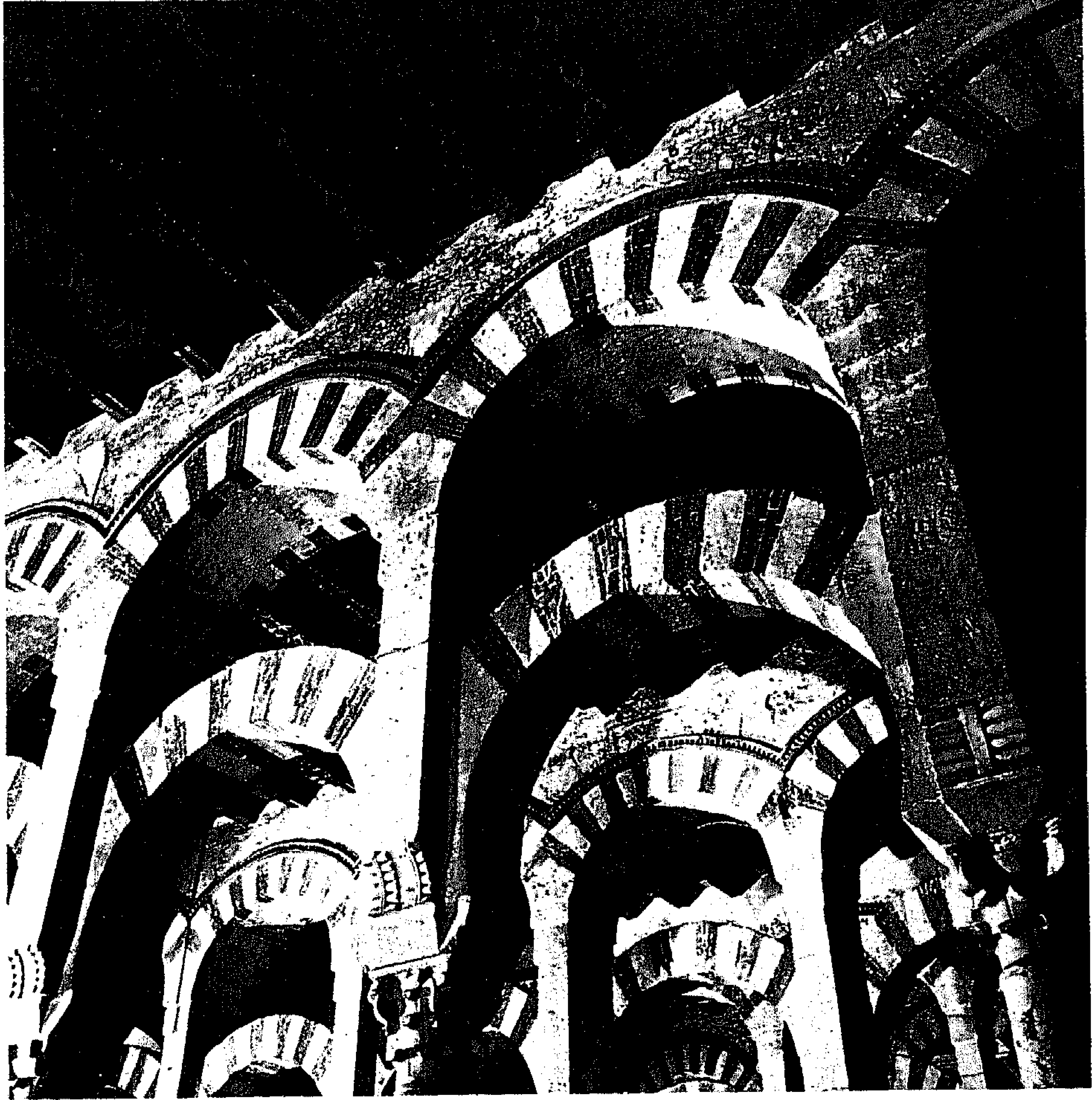


لوحة رقم ١٢٠ (تصوير المؤلف)
«المد» في منظور المئذنة،
مسجد السلطان حسن،
القاهرة

لوحة رقم ١٢١
«المد» في تخطيط المصحف،
خط كوفي أندلسي،
قرآن كريم، غرناطة،
الأندلس (٧٠٣هـ/١٣٠٣م)

ج ـ وحدة التعبير

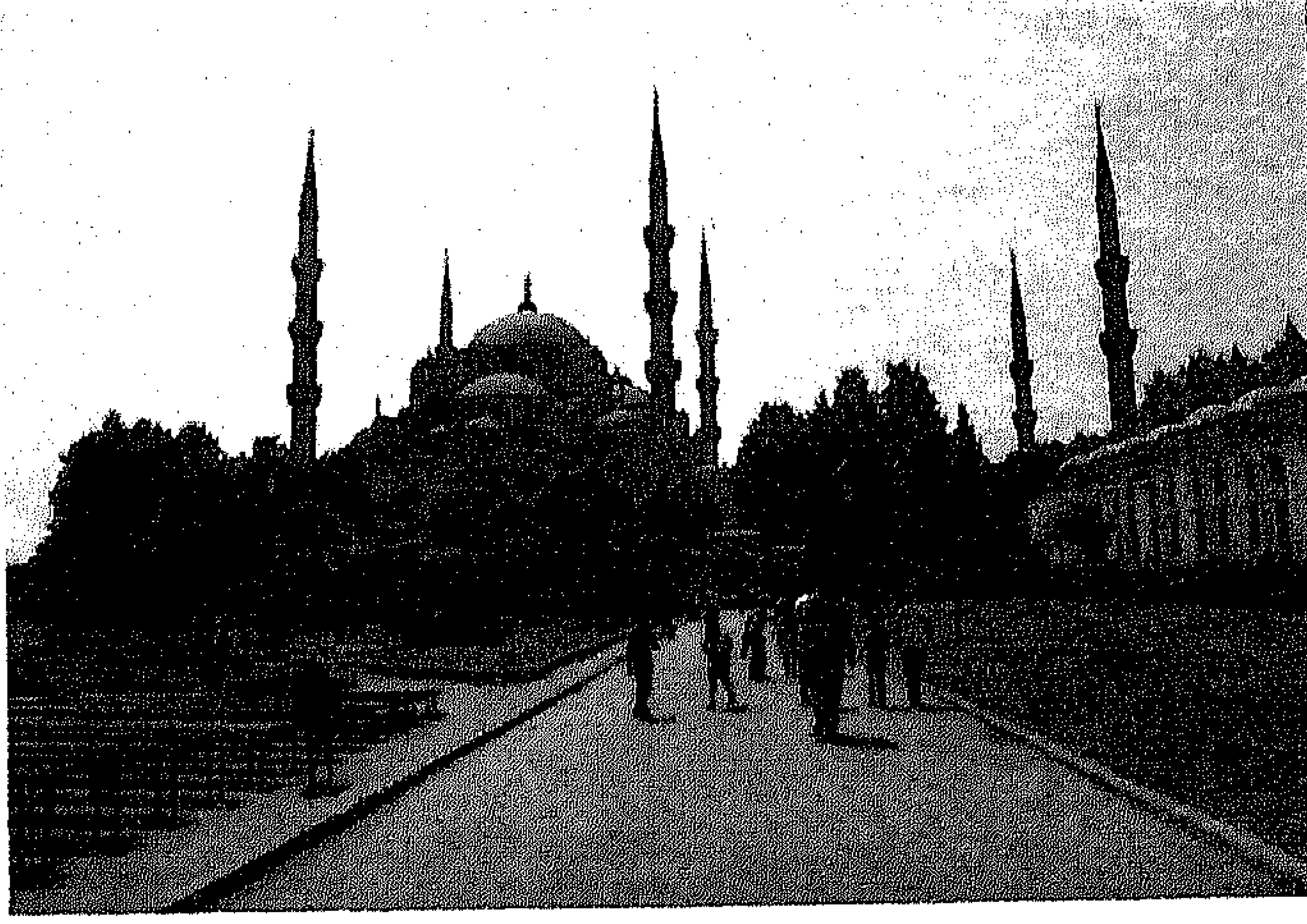
نجد انفسنا هنا مُسلّمين بأن ما نبحث عنه ليس سوى التعبير بالذات. فالتعبير عادة يتضمن الشكل، والعكس ليس صحيحاً، كما هو الحال تماماً في امثلتنا عن الوحدة الموجودة بين اللوحة الخطية وبين المناظر التي نعيشها ونحن داخل المسجد. حيث نجد لغتين فنيتين مختلفتين كل الاختلاف. فمن جهة لدينا رسم مسطح ذو بعدين، ومن جهة اخرى لدينا احجام ذات ابعاد ثلاثة. فالتوافق الذي اوجدناه بين الاعمدة والقناطر وفراغاتها من جهة، وبين الاحرف من جهة ثانية، هو توافق تعبيري يتضمن بنفسه توافقاً تشكيلياً ايضاً. ربما نكون قد لجأنا إلى الوصف التشكيلي في مثلنا الوارد في آخر القسم السابق، إلا أن ذلك لم يكن إلا بهدف الوصول إلى التعبير فيه. ومثال ذلك إنه لو كان لدينا نفس الشكل في المسجد الذي وصفناه، فلنتصوره بمقاييس مضاعفة. في هذه الحالة يبدو لنا أننا ما نزال امام شكل مماثل لفن الخط، لكن التعبير هو وحده الذي تغير واصبح مختلفاً كل الاختلاف عن التعبير في فن الخط، وإذا بالبحر ذي الموج الهادىء ينقلب إلى بحر هائج ذي هيبة مؤثرة (**لوحة رقم ١٢٢**).

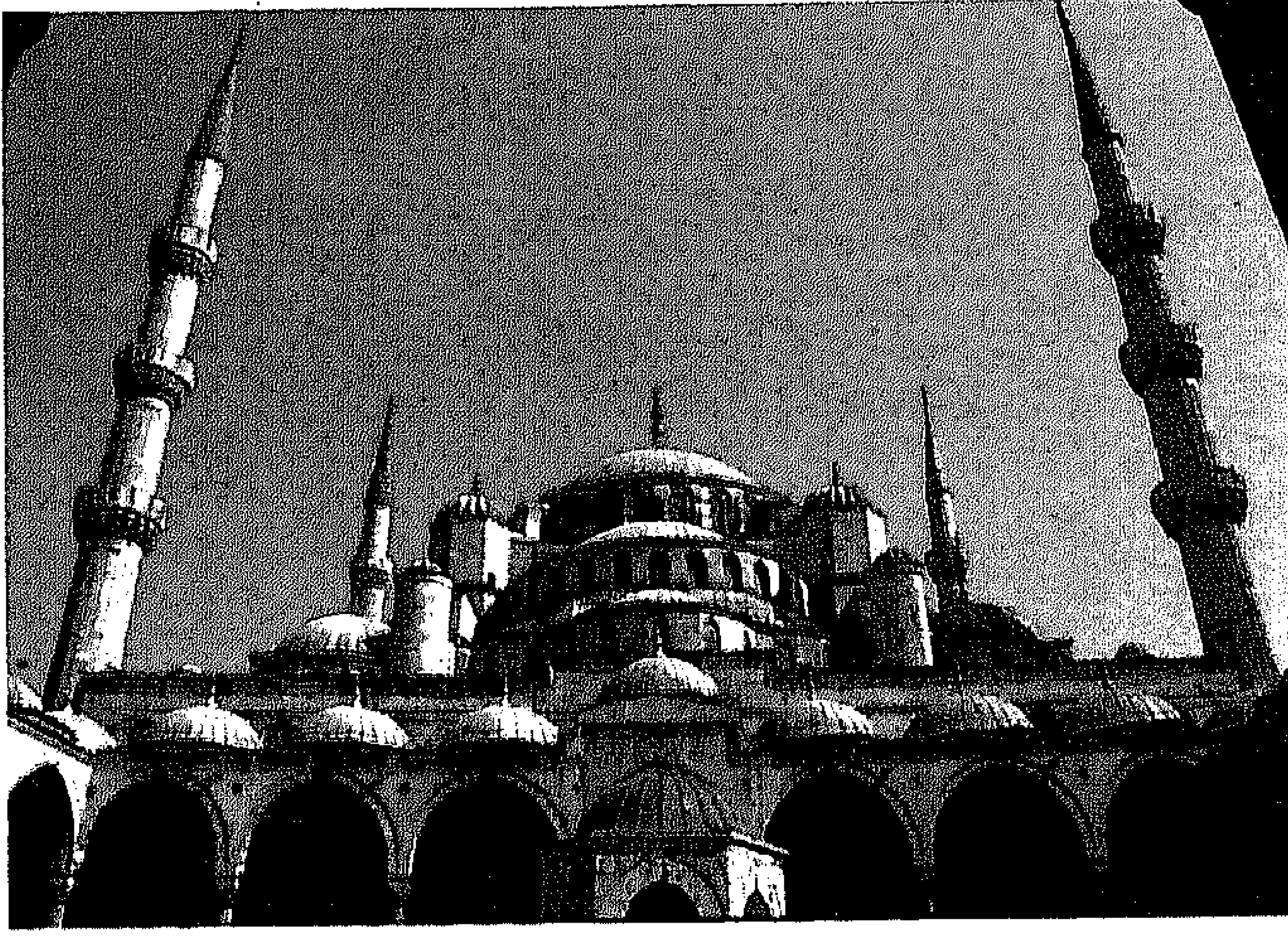


لوحة رقم ١٢٢
منظور مأخوذ من زاوية معينة
بحيث يغيّر في طبيعة التعبير
لقناطر جامع قرطبة الكبير

المثل السابق كان لمشهد المسجد من الداخل، فما الذي يحصل لو نظرنا إليه من الخارج؟

على هذا السؤال تجيبنا المساجد العثمانية والتي اعطيت فيها عناية كبيرة للمشهد الخارجي. وفي الحقيقة إن أبعاد القبة الوسطيةوانصاف القباب من حولها كبيرة جداً. إلا أن ما نوليه اهمية هو تأثير إيحاءاتها وتعبيراتها علينا حين ننظر إليها من بعيد لنتلمس جمالياتها وحركتها الانسيابية وخفتها(**راجع اللوحة رقم٥٧، وانظر لوحة رقم ١٢٣**). إذ لو حاولنا النظر إليها من الداخل ونحن وقوف في وسط الصحن. لانقلبت الصورة وتحول الموج الهادىء موجاً هائجاً. لذا كان الاهتمام - منذ تصميم هذه المساجد - يتوجه لشد نظر المراقب مباشرة إلى داخل الصحن وإلى الاروقة المحيطة به، اي إلى النظر افقياً وليس إلى اعلى. هذه الاروقة مبنية بطريقة ملائمة، بعناصرها وابعادها، لمقاييس الانسان، هذا الانسان الذي اصبح يقف امامها بهدف العودة بوضوح إلى أجواء الحركة الهادئة ذات الإيقاع الانسيابي.



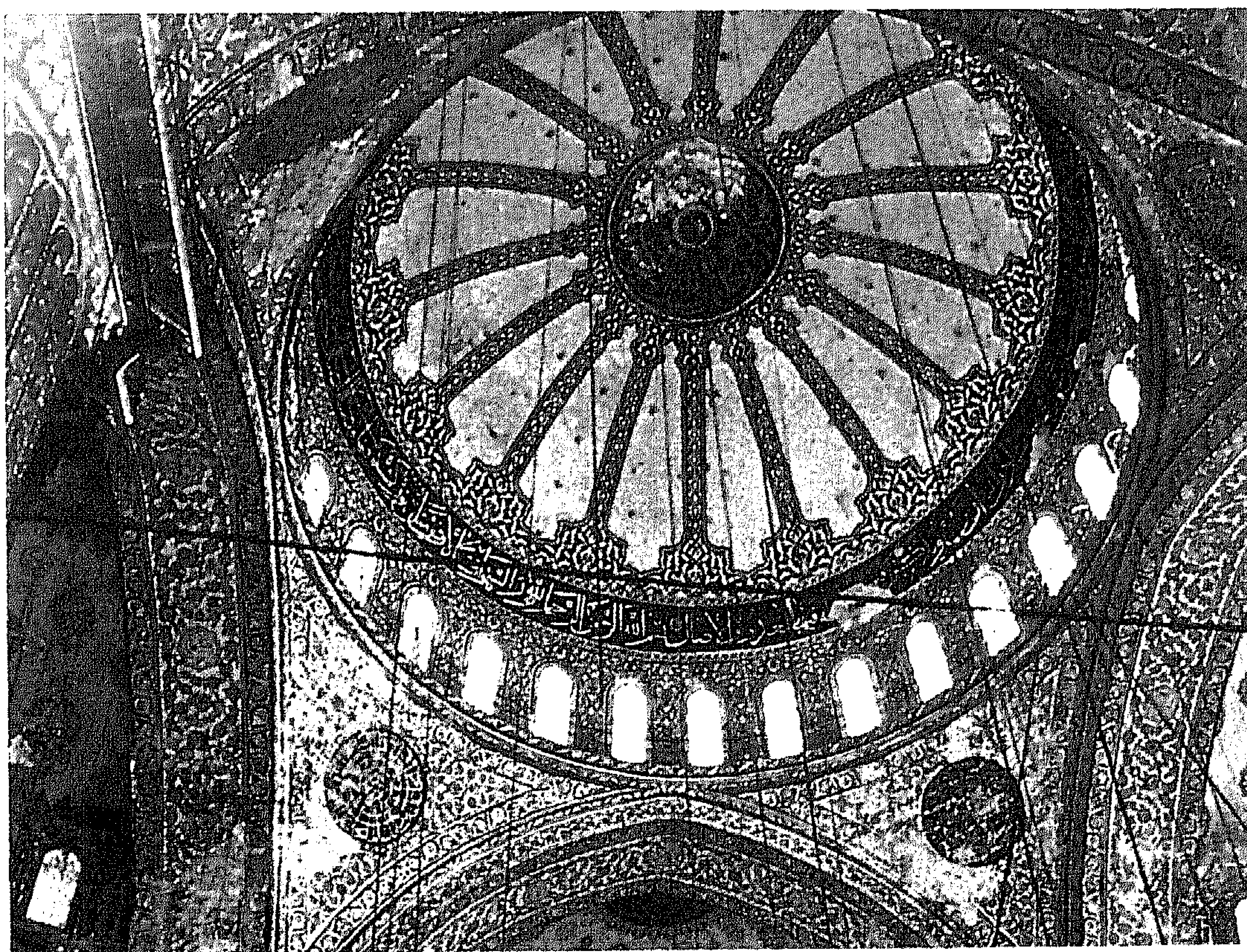




لوحة رقم ١٢٣
جامع الازرق
من زوايا مختلفة

عندما نلج الإيوان نجد أننا من جديد وجهاً لوجه مع القبة الوسطية الكبيرة ومع انصاف القباب المحيطة بها، إلا أننا هذه المرة نكون تحتها مباشرة، وبالامكان إذن أن نقع تحت تأثير أجواء مغايرة لأجواء الفن الاسلامية المطلوبة. غير أن ذلك لا يحدث نظراً لوجود عنصر معماري جديد يتدخل في بنية العمارة، نقصد به فن الزخرفة الذي يشتمل على المساحات الزخرفية والخطية معاً. هذا الفن يدخل بقوة ويتوزع على كل الجدران والقباب الضخمة، ويعمل على تحويلها بإيحاءاته من مادة بناء ثقيلة إلى مادة خفيفة جداً، ويضفي عليها شفافية متناهية. فنشعر وكأننا محاطون بمظلة كبيرة. عند ذلك يتجلى لنا الجو لتحسس قيمة الفراغات المعمارية الداخلية، وخاصة تلك المغلفة بالقباب وانصاف القباب المنتشرة حولنا بإيقاع متناغم(**لوحة رقم ١٢٤**). وبذلك نعود من جديد إلى أجواء الحركة ذات الإيقاعات الانسيابية المنسجمة مع انتشار الإيقاعات الزخرفية والخطية المتناغمة والهادئة.

تنتشر تلك المساحات الزخرفية والخطية في كل مكان، حتى على زجاج الشبابيك وخشب الابواب، وعلى كل القبة الوسطية، وكأنها هناك تريد أن تكون في المكان النهائي لكل الجولة الحركية، ابتداء من المنظر الخارجي(المسجد ككل) وصولاً إلى داخل الصحن ومن ثم الإيوان. إنها في حيزها النهائي في القبة الوسطية، ثم تنتهي

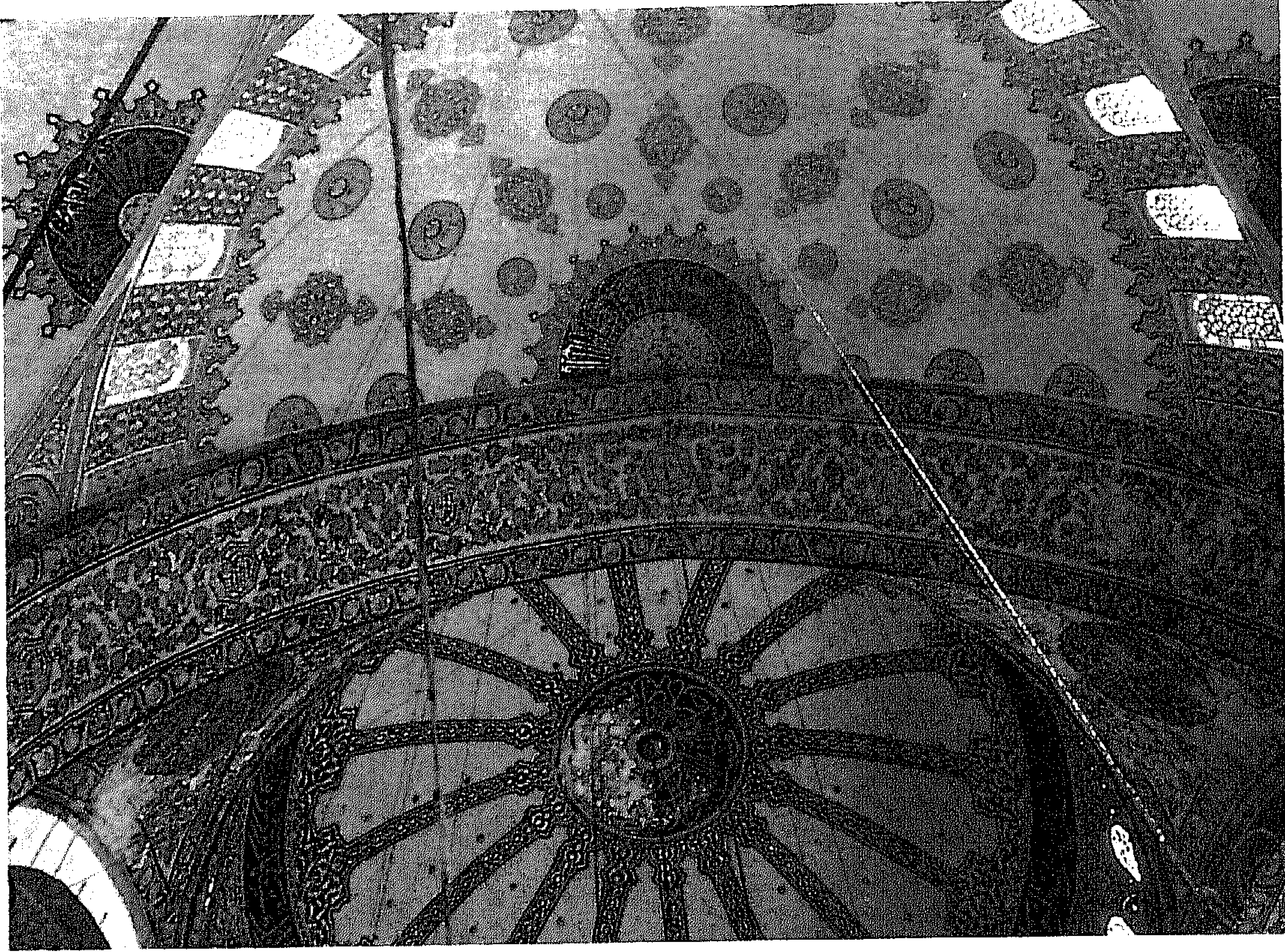


أ

لوحة رقم ١٢٤

أ - الزخرفة المكثفة داخل جامع الأزرق، استنبول

ب - قباب جامع الازرق



ب

الحركة بانسحابها في نقطة واحدة لتتلاشى في اعلى القمة، ويذكرنا ذلك بقوله تعالى: ﴿كُلُّ مَنْ عليها فانٍ* وَيَبْقَى وَجْهُ ربِّكَ ذُو الجلالِ والإكرامِ﴾(١) .

والآن لنستشهد ببعض النماذج من فني الخط والعمارة الاسلامية، لما فيها من توافق في التشكيل والتعبير في خصوصية الحركة ذات الإيقاع الانسيابي.

لو تأملنا «تواقيع» السلاطين العثمانيين التي تطور شكلها مع الوقت، واتخذ طابعه المميز المسمى «الطغراء» لوجدنا أنه في المراحل الاولى لهذا الشكل، كانت التواقيع عبارة عن عناصر مؤلفة بالاساس من فئتين مختلفتين. الفئة الاولى، الخطوط العمودية التي تكوّن الإيقاع الإنسيابي الاول. والفئة الثانية المتمثلة بالخطوط الدائرية التي تعمل حركتها الانسيابية بشكل ظاهر بين اضلع عناصر الفئة الاولى. كما هو مبين في النموذج (لوحة رقم أ/ ١٢٥) على شكل الطغراء خطّ فيها: ﴿الحمد الله رب العالمين وهو وليّ التوفيق﴾ ويذكرنا ذلك بكثير من الاعمال الاخرى لفن الخط وخاصة الثلثي منه.

ونجد نموذجاً آخر لهذا التوقيع تظهر فيه بشكل متزايد مجموعة من الخطوط ذات الانحناءات الدائرية الكبيرة الي تخرج من حيز إيقاع الخطوط العمودية (لوحة رقم ب/ ١٢٥).

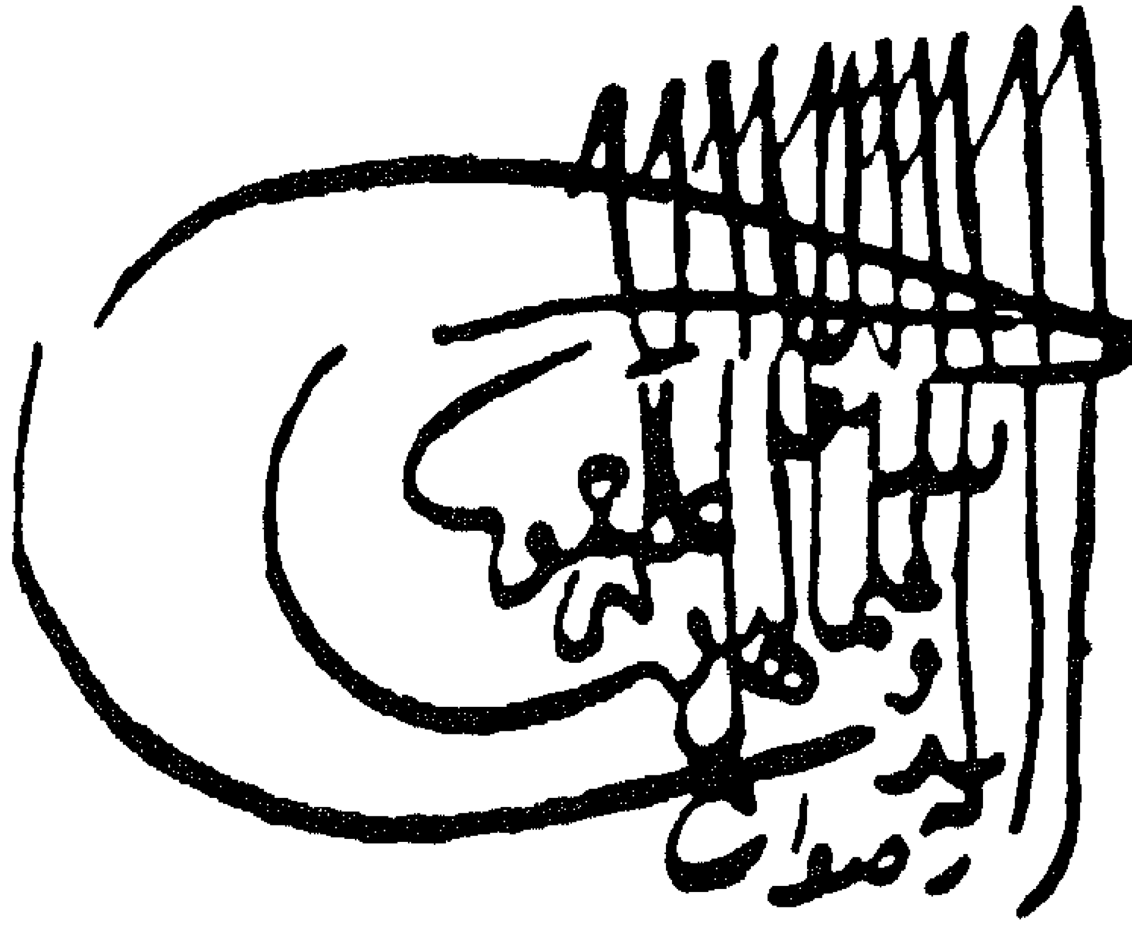
(١) سورة الرحمن: الآيتان ٢٦ و٢٧.

وهناك نماذج من التواقيع تظهر لنا شكل«الطغراء» المعروف، حيث يبدو فيها إلى جانب الخطوط العمودية والخطوط الدائرية امتدادات افقية تنطلق من الخطوط الدائرية باتجاه اليمين. وهكذا تاخذ «الطغراء» شكلها النهائي. كما هو ظاهر في بعض النماذج المبينة في(**اللوحة رقم ج/ ١٢٥**). ومع الوقت اصبح شكل«الطغراء» مشهوراً وتداخلت فيه مضامين مختلفة، فلم يعد مجرد توقيع، وعلى هذه الصورة نحصل على تخطيط لآية قرآنية او تخطيط للبسملة

هنا نتوقف سوياً لنتلمس بشكل قوي تلاقي هذا النوع من التخطيط مع منظر المسجد العثماني كما هو مبين في(**اللوحة رقم ١٢٦**).



أ

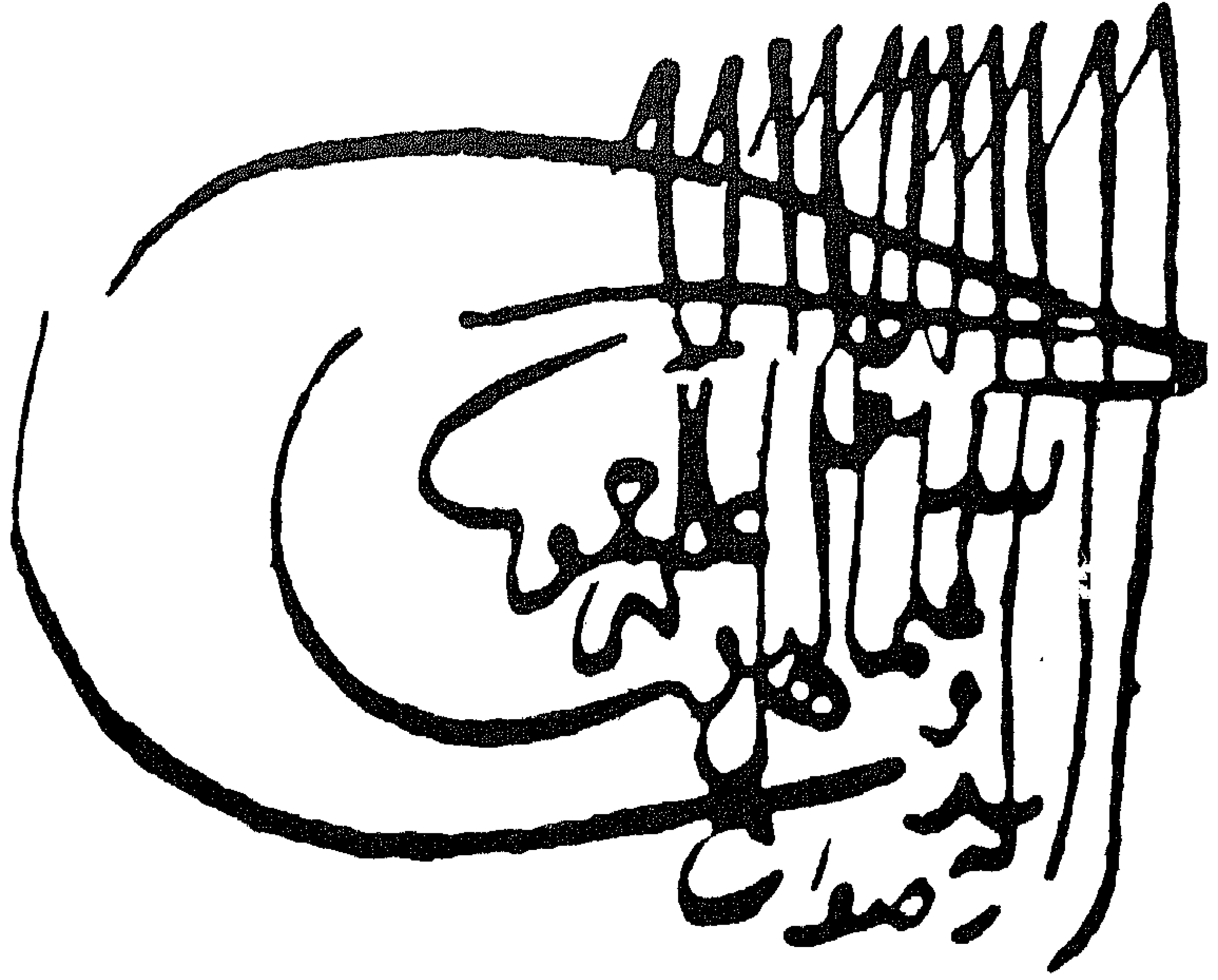


ب



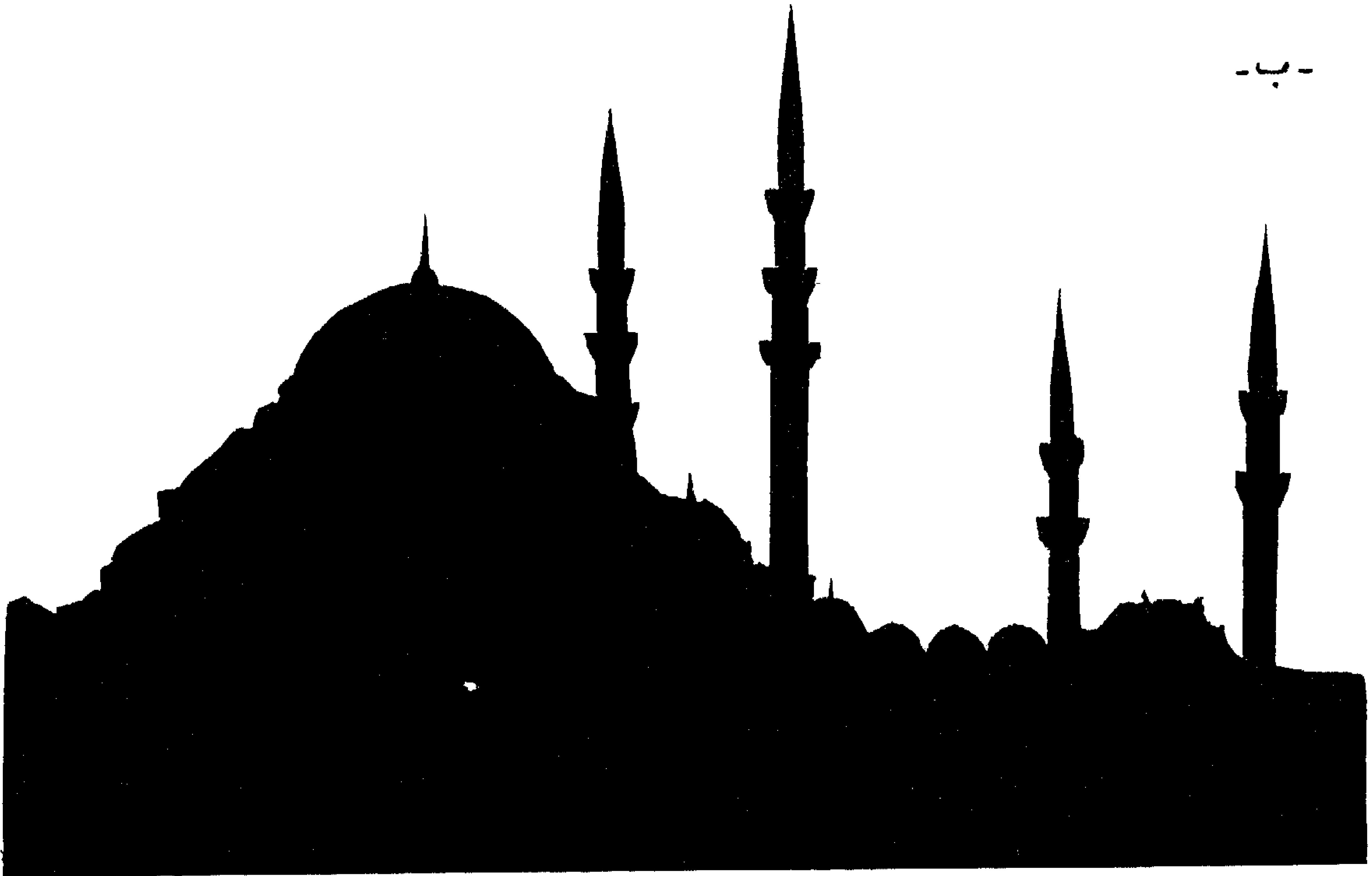
ج

لوحة رقم ١٢٥
خطوط على شكل الطغراء،
إمضاء السلاطين العثمانين



لوحة رقم ١٢٦
التوافق بين الخط والعمارة،
في العصور العثمانية:
أ - الطغراء
ب - جامع السليمانية، استنبول

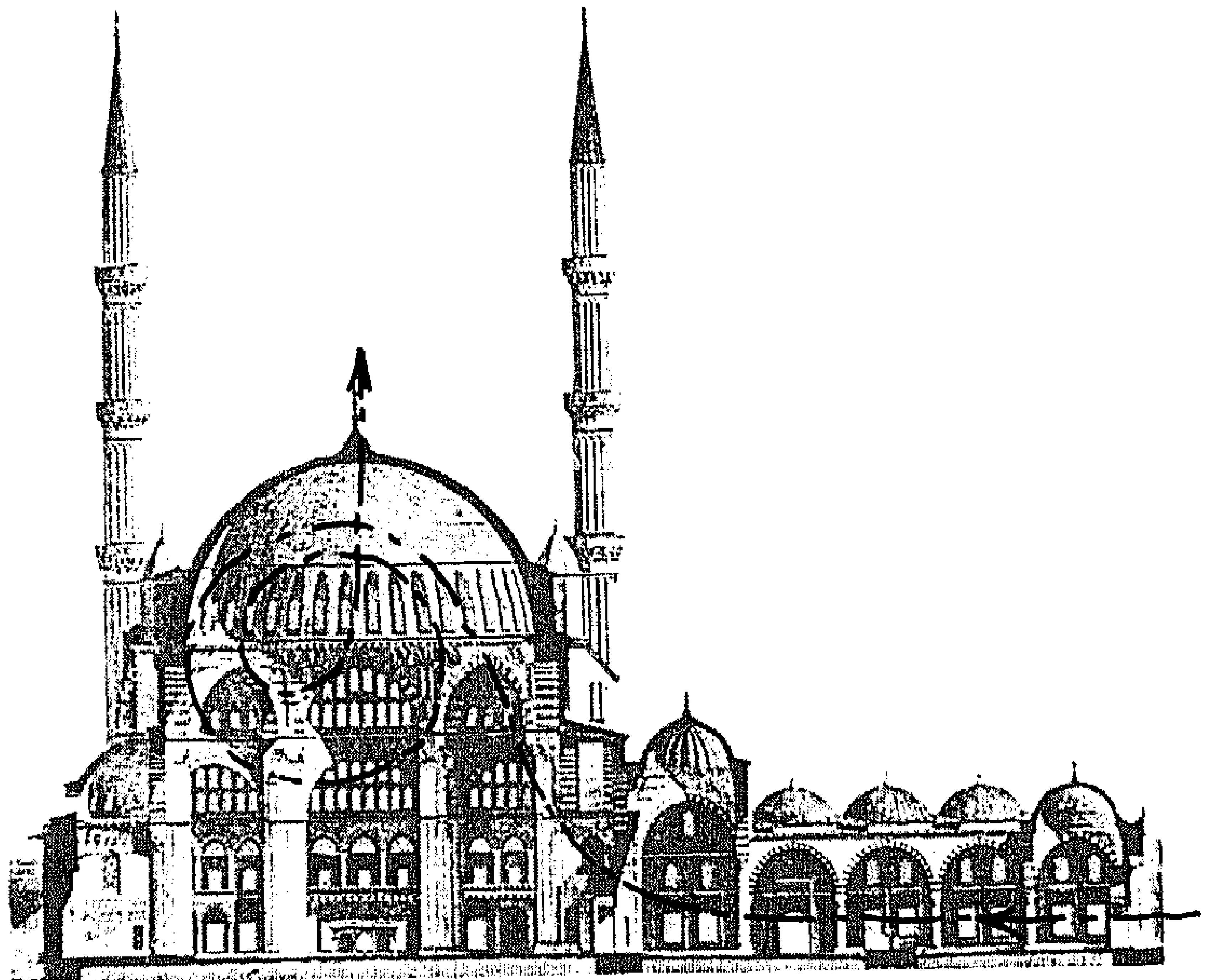
- ب -



ولو استعرضنا ثانياً الحركة العامة لتخطيط البسملة في«الطغراء» (**لوحة رقم١٢٧**) لتبين لنا و كأن المدَّة فيها تعبر عن الصفات المضيافية والاستقطابية المتواجدة اصلاً في صحن المسجد. ولو انتقل بصرنا إلى عمق«الطغراء» من اليمين إلى اليسار منسحباً على الامتداد الافقي. لشعرنا أن الحركة طبيعية، ومنسجمة مع الكتابة العربية المستخدمة في سائر اللغات الأخرى السائدة في الاقطار الاسلامية في ذلك الوقت من اليمين إلى اليسار. ثم يدخل بصرنا في الدائرة الفراغية المكونة من الانحناءات الكبيرة في«الطغراء»، وهذا ما يتوافق وما نشعر به ونحن في إيوان المسجد العثماني، وبذلك ندخل في التفاصيل الصغيرة للعناصر الزخرفية الدائرية. ثم نشخص ببصرنا إلى اعلى مع احرف الالف العمودية، حيث نلج من جديد منظر المجموعة العليا «للطغراء»، وكأننا امام المسجد العثماني من الخارج، نتأمل تسلسل قبابه والإيقاعات العمودية لمآذنه، مع تصور للامتداد الافقي للاسوار الخارجية المحيطة به(**لوحة رقم ١٢٨**). نعرض في اللوحتين سياق الحركة التي تظهر هنا بشكل لولبي في كلا الفنين (الخط والعمارة).



لوحة رقم ١٢٧
بسملة مخطّطة على شكل الطغراء، تركيا



لوحة رقم ١٢٨
مقطع طولي في جامع السليمانية، أدرنة، تركيا

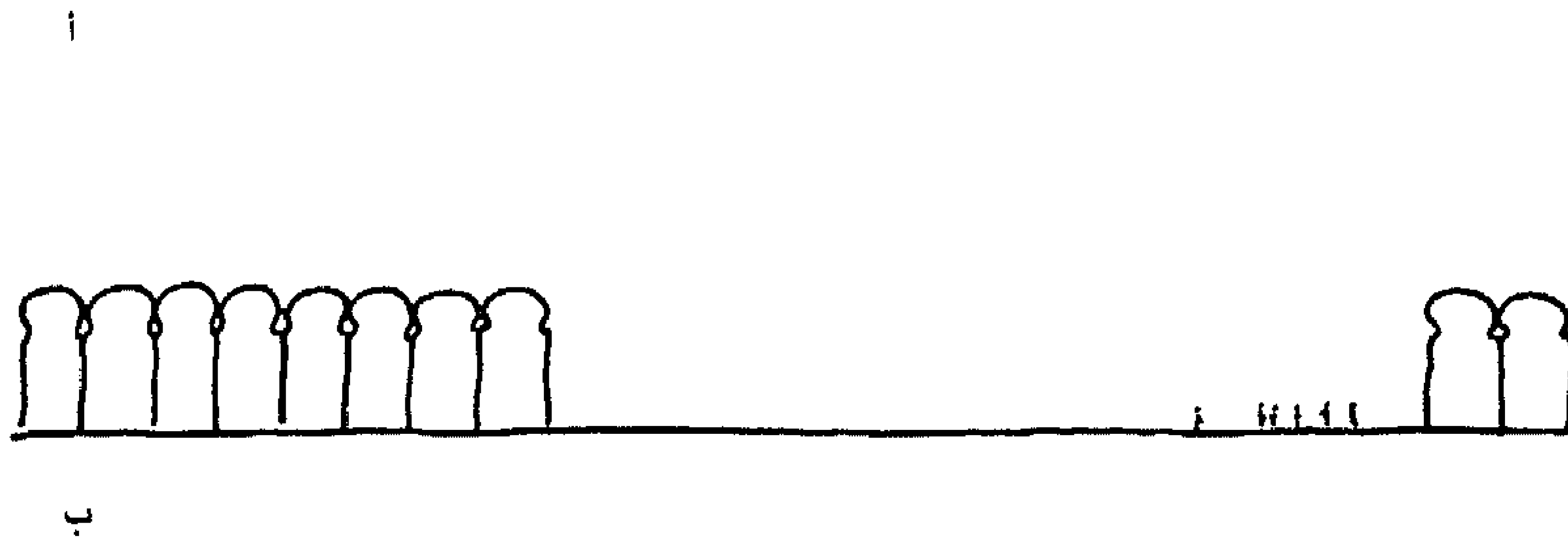
بسم الله الرحمن الرحيم

لوحة رقم ١٢٩
بسملة خطّطها ابن البواب الشهير،
بغداد (٤٢٣ هـ/ ١٠٣١م)

وفي هذا السياق، ننطلق الآن للكشف عن بعض ظواهر التلاقي في الفنون الثلاثة. ابتداء من تخطيط البسملة العربية المخططة بالخط الثلثي، لنشير إلى أنها بدأت مع ابن البواب في القرن الرابع الهجري، بشكل يمتد افقياً كما تظهره(**اللوحة رقم ١٢٩**). وهذا الشكل في تخطيط البسملة هو الاكثر انتشاراً حتى يومنا هذا. عند تأملنا هذا الخط، نجد أن شكل وحركة تعبير هذه«البسملة» قد انعكس على المساجد التي تمتد افقياً بالطول وقريباً من مستوى الارض. وهذه المساجد كانت منتشرة في كل ديار الاسلام، وخاصة العربية منها. ويتجلى ما نرمي إليه بشكل واضح وملفت للنظر حين نشاهد صورة تخطيط البسملة هذه، وحين نضعها امام مقطع طولي لمسجد نموذجي في تلك العصور(وفق المحور المتجه نحو القبلة). اي الممتد في الرواق(القسم الضيق المغطى) مروراً بالصحن(القسم المكشوف الوسطي) حتى الإيوان (القسم الرابع المغطى). كما هو مبين في (**اللوحة رقم ١٣٠**).

بسم الله الرحمن الرحيم

أ



ب

لوحة رقم ١٣٠
ـ التوافق بين الخط الممتد والعمارة الممتدّة:
أ ـ بسملة ممتدّة التخطيط على طريقة ابن البواب
ب ـ مقطع طولي لمسجد نموذجي ممتدّ أفقياً

إن تخطيط هذه البسملة، قد يتشاكل مع العمارة الممتدة، اكثر مما يتشاكل مع العمارة العثمانية التي بدورها تتشاكل مع تخطيط«الطغراء». إلا أن مسألة الوحدة في الفنون لا تقوم على الشكل كما سبق وذكرنا، إنما تقوم على اساس التعبير. حيث أن الطبيعة الانسيابية لحركة هذه الفنون التي عرضناها بمجملها، تشكل جانباً مهماً من وحدتها إلى جانب اختلافها باساليبها.

وننطلق فيما يلي للكشف عن تلاقي فن الموسيقى مع فني الخط والعمارة، ابتداء من المطلع المتداول في فن الموسيقى... التقاسيم. واقول مطلعها وليس بداية العزف، ذلك أن بداية التقاسيم عبارة عن بعض الانغام التي يضع العازف نفسه في اجوائها، ليتحسس اجواء المقام الاساسي الذي سيرتكز عليه عمله الموسيقي. وبعد هذا التمهيد ينطلق مبتدءاً بجملة موسيقية تمثل«المطلع».

تبدأ جملة«المطلع» الموسيقية من الاصوات المجاورة مباشرة للقرار، التي تقع فوقه او اسفله. لكنه غالباً ما تبدأ الجملة من الصوت الثالث من فوق القرار، وهي عبارة عن ضربة وتر قوية[٢] إلى حد ما، تكون ذات صيغة تأكيدية لإشارة البدء بالتقاسيم، وبعد ذلك تتبعها ضربة وتر واحدة او عدة ضربات دون إطالة، وتكون غالباً على الصوت الثاني، حتى تستقر الموسيقى على القرار(ونكون عندها قد انتهينا من الجزء الاولي للمطلع وبدأنا بالجزء الثاني منه). وتمتد الموسيقى على القرار ولوقت طويل نسبياً بوتيرة واحدة بنقرات خفيفة، حتى نشعر بالاستعداد للبدء بالقسم التالي(اي الجزء الثالث من المطلع)، عندها يرتفع مستوى الصوت[٣] ويهبط بخطوات متتابعة ومتنوعة لتشكل بها صوتية منحنية ومتموجة. إلا أن قوة في الصوت تتخلل هذه الحركة من وقت لآخر، فتمثل إيقاعاً ذا خطوات حادة وعمودية الصورة، إلى أن تخف هذه الخطوات ويهدأ اللحن المتموج ويستقر لنسحب في النهاية على صوت القرار ثم يقف بخفة، فينتهي بذلك«المطلع».

و«مطلع» التقاسيم هذا يوجد ايضاً في نغم من التجويد القرآني(من ناحية الالحان فيه). عند ابتداء القراءة بالجملتين: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم. والسكوت الطويل بينهما. وهو مرتبط باحكام التجويد الذي يمنع المدّات المبالغ فيها، ولهذا كان للسكوت بين الجمل المقروءة قيمة فنية كبيرة، حيث يحل هذا السكوت(الفراغ) محل المدات الطويلة المطلوبة أحياناً في التركيب الموسيقي الفني، باستثناء المدات القصيرة في التجويد، إذ تبقى على حالها في القراءة لجوازها[٤]

(٢) القوة هنا: تعني مدى قوة ضربة الوتر الواحد على الصوت الواحد (AMPLITUDE).
(٣) مستوى الصوت: من ناحية توتراته المتمثلة باصوات السلّم الموسيقي.
(٤) انظر الباب الثاني لقسم التجويد.

وعلى هذا الاساس تأتي الحركة الموسيقية«للمطلع» كما يلي:

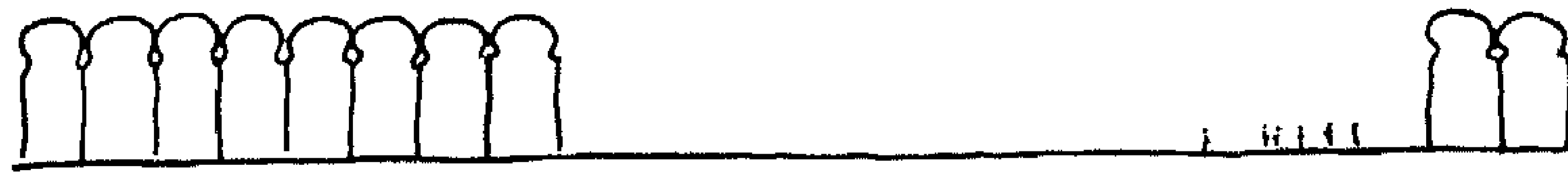
تتم قراءة العبارة الاولى«أعوذ بالله من الشيطان الرجيم»(الجزء الاول للمطلع) سريعاً وتحوم اصواتها حول قرار المقام الذي اختاره القارىء. ولفظ حرف الهمزة في اول الجملة لفظ تأكيدي ذو قيمة صوتية قوية نسبياً. يأتي بعدها سكوت لوقت طويل نوعاً ما(الجزء الثاني للمطلع). اما قراءة عبارة«بسم الله الرحمن الرحيم»(الجزء الثالث للمطلع) فإنها اكثر تنغيماً بحيث تأتي ملتوية ومتموجة الاصوات، تتخللها ايضاً اصوات قوية ومركزة على الاحرف في الكلمات التالية:«الله» و«الرحمن» و«الرحيم». تَقْوَى بالتدرّج من الاولى حتى الثالثة، لينتهي اللحن المتموج ويستقر على القرار ثم يقف بخفة وينتهي بذلك«مطلع» التجويد.

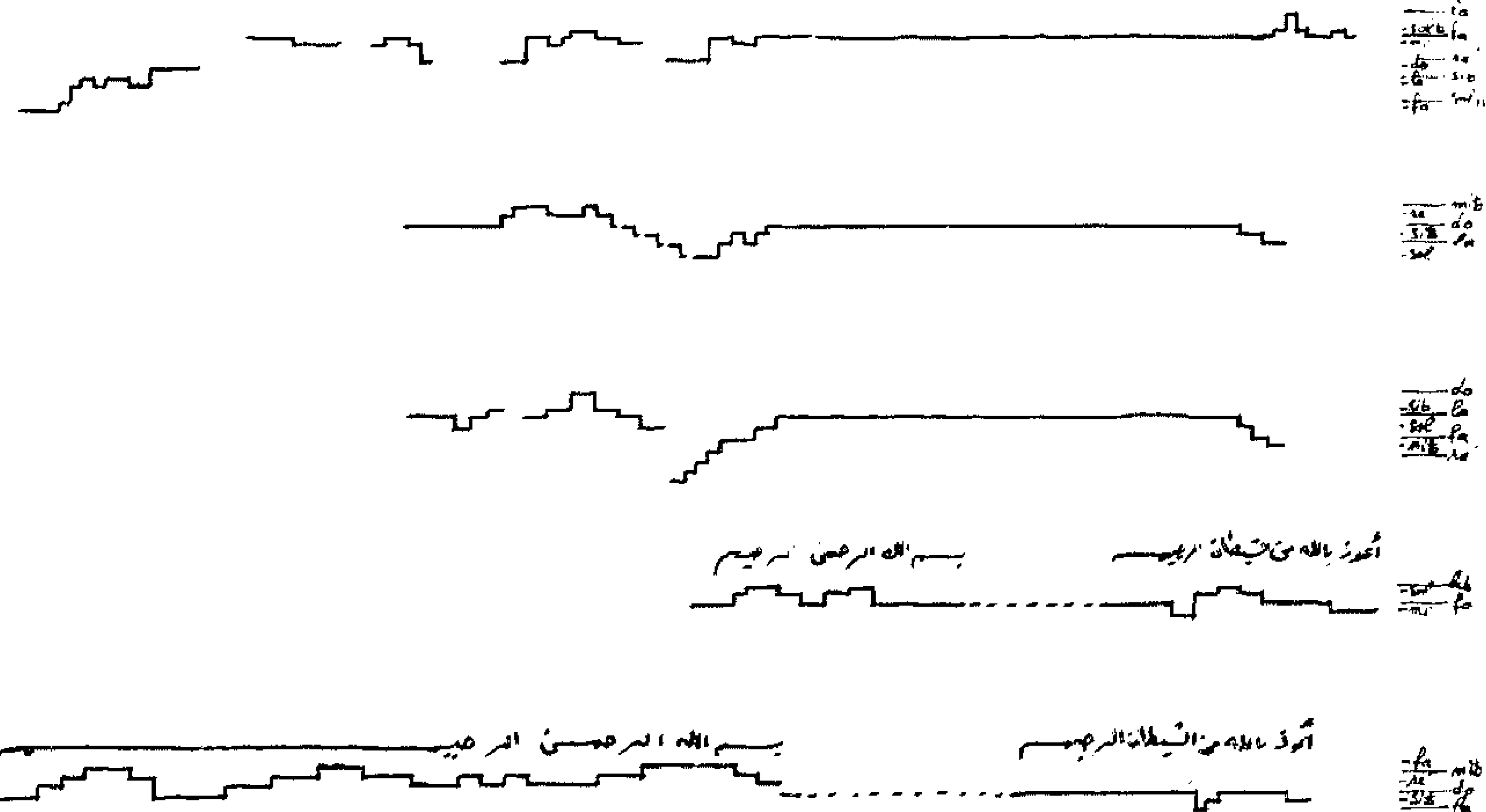
هذه الصورة الحركية«لمطلع» التجويد القرآني او التقاسيم، وهي تختلف ببعض التفاصيل من قارىء لآخر ومن عازف لآخر. لكن الاختلاف هنا ليس اختلافاً بالبُنية العامة لحركتها التعبيرية.

نعرض في(**اللوحة رقم ١٣١**) عدة«مطالع» من التقاسيم والتجويد، ونلخص في هذه اللوحة بالذات نتائج دراستنا بالنسبة للفنون الاسلامية الثلاثة(الخط والعمارة والموسيقى). فمن خلال هذه اللوحة، نستطيع أن نتأمل سوياً مدى شدة التوافق المبين بين هذه الفنون، وهذا ما يطلق العنان لخيالنا بعيداً في مجالات التعبير الواحد فيها.

«فالمطلع» الذي تحدثنا عنه، يبرز غالباً مع بعض الاختلاف البسيط بتفاصيله داخل سياق التقاسيم والتجويد، ليشكل في كل مرة مطلعاً جديداً في كل قسم منها. وهذا ما يذكرنا بتصور البسملة في صفحات المصحف الشريف المخطط، لتمثل مطلعاً لكل«سورة» من سوِره، والتي يتألف من مجموعها القرآن الكريم.

بسم الله الرحمن الرحيم





لوحة رقم ١٣١ التوافق بين الفنون
أ ـ الخط: البسملة؛ «مطلع» السور في القرآن الكريم
ب ـ العمارة، مقطع طولي
ج ـ الموسيقى: «مطلع» من التقاسيم والتجويد

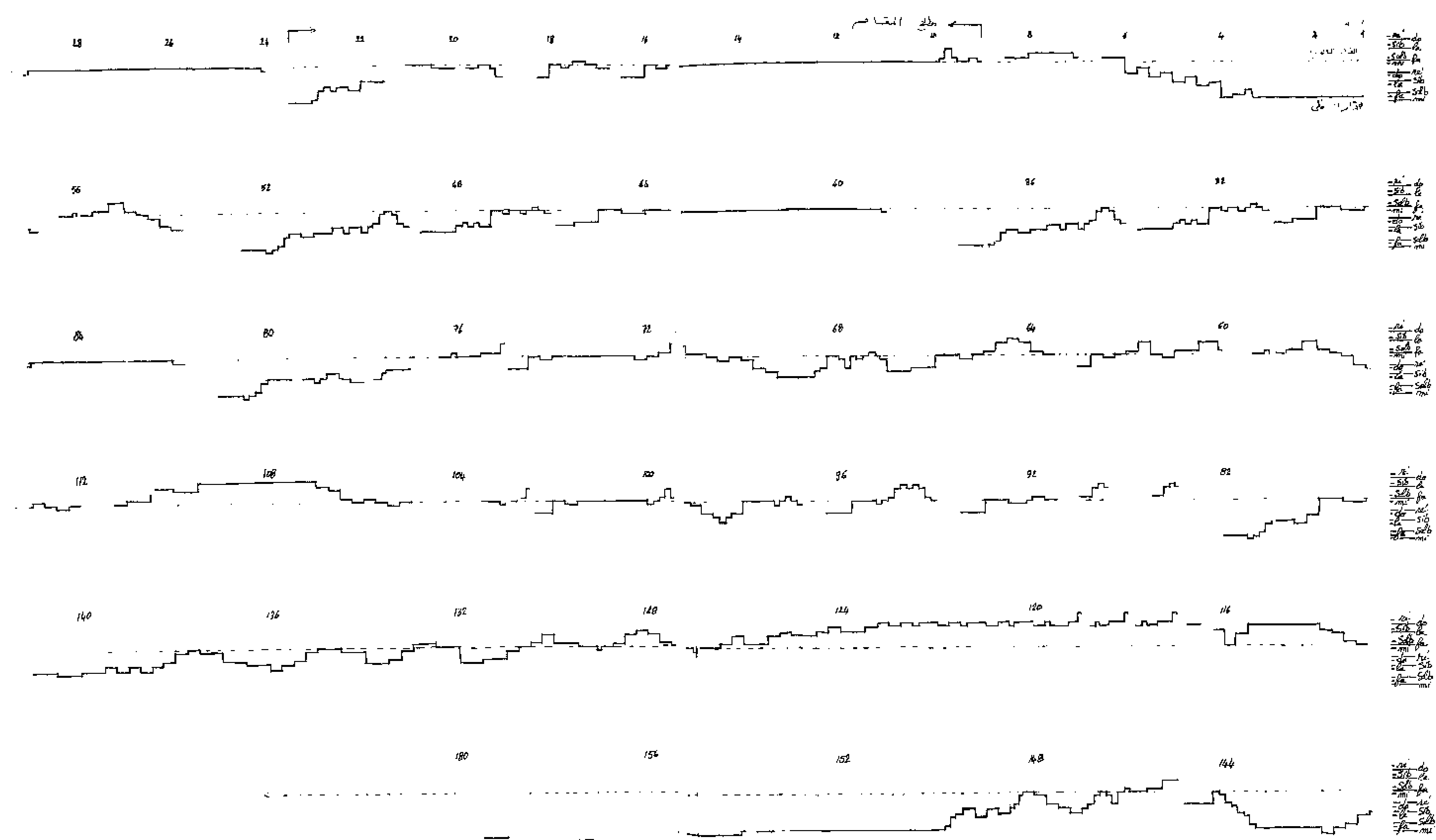
وإذا تابعنا الاستماع لتجويد القارىء، او التقاسيم كما يظهرها الرسم البياني في(**اللوحة رقم ١٣٢**)، نعيش في اجواء حركة الالحان المتموجة بصعودها وهبوطها احياناً، واحياناً أخرى تنساب حركة اللحن هذه لتصبح مَدَّة على مستوى صوت واحد مع بعض التموج البسيط. ويترافق مع انسيابة الالحان هذه إيقاع ذو عناصر عمودية، تأتي تجسيداً لدرجة قوة الصوت التي تتابع من آن لآخر لتشكل بمجموعها إيقاعاً انسيابياً آخر.

اما السكوت الحاصل بين تلك العناصر اللحنية في فن التجويد، كما استعرضناها في نماذج سابقة (**راجع لوحة رقم ٩٤**) فإنه يأتي ليكوّن العناصر الفراغية، وكأنه يكوّن مدات صوتية مشابهة لتلك التي توجد في التقاسيم، وتكرار كل هذه العناصر مع التغير الدقيق الذي يطرأ على تفاصيلها، يضعنا في مناخ انسيابي عام، وكأننا امام نقطة ماء تنساب مع جريان نهر موسيقي، وتتحرك معه يميناً ويساراً وأحياناً صعوداً وهبوطاً مع الماء المتموج إلى أن تتلاشى في البحر الواسع، وهو السكوت الكبير.

خلاصة ما تبين لنا، أن طبيعة الحركة التعبيرية في الفنون الاسلامية هي طبيعة انسيابية، كما بيناها في الفنون الثلاثة. وانسيابتها تأتي من عملية التجاور بالدرجة الاولى لفئات من العناصر القريبة الشبه، وإيّاً كان شكل العنصر الواحد فيها(ضربة وتر او نغمة صغيرة او ضربة قلم او عمود)، فإن عملية التجميع، تخفف من الحدة الكامنة في العنصر الواحد فيما لو اخذناه على حدة، وتنبعث من ذلك نعومة وسلاسة.

من هذا المنطلق تأتي الموسيقى من بين الفنون الاسلامية لتدفع بالانسيابية إلى حدها الاقصى. ذلك أن العناصر الاولية في فني الخط والعمارة تظل غالباً ظاهرة للعيان، في حين تأتي العناصر الاولية في فن الموسيقى دقيقة جداً ومتلاصقة إلى درجة امتزاج بعضها ببعض سمعياً.

بعد هذا الاستعراض العام لطبيعة حركة التعبير في الفنون الاسلامية، نوجز في الصفحات التالية العناصر التي يتكون منها إيقاع كل من الفنون الثلاثة: الخط والموسيقى والعمارة.



لوحة رقم ١٣٢
رسم بياني لتقاسيم على العود،
على مقام حجاز كار،
لجميل غانم، اليمن (دقيقتين وثلاثون ثانية)

د ـ عناصر إيقاع كل من الفنون الثلاثة

نستعرض في هذا القسم من البحث، العناصر المختلفة التي يتكون منها الإيقاع الانسيابي، الذي يمثل ـ كما بيَّنا ـ طبيعة الحركة في العمل الفني الاسلامي. وقْعُ هذا القسم، ذو طبيعة تحليلية، خارج إطار الحديث عن جماليات الفنون. لكنه ضروري هنا إذ إنه سيقوم بتجميع ما ورد في القسم السابق من مواصفات مختلف العناصر ومن ثَمَّ تصنيفها وتبويبها.

عناصر الإيقاع في فن الخط

نبدأ الحديث أوّلاً عن طبيعة الكتابة العربية من وجهة نظر تصويرها.

فعادة لا يمكن قراءة حرف من الابجدية العربية من خلال الخطوط المُحَبَّرَة فقط، إذ لا بد ايضاً من قراءة الفراغ المحيط به لكي تكتمل قراءتنا له. فحرف الراء(ر) مثلاً نراه من خلال المساحة الفراغيّة (ر)، ونلاحظ هنا، أن القسم الفراغي من حرف الراء، محدد من جهة ومفتوح من جهات اخرى، إلا أن مجاورة حرف الراء للحرف الذي يليه تساعد بصورة اوضح فى تحديد الفراغ مثل (رو) . وفي بعض الحروف ذات الالتفاف الاكبر كالاحرف (ى ع ق ن) نجد الفراغ الذي يشمل كامل الحروف واضحاً لا لَبْسَ فيه. اما حرف الالف فإننا لا نستطيع قراءته بوضوح من خلال حركة الريشة فقط، وإنما من خلال الفراغ الذي يليه ايضاً مثل (الله) وكذلك بالنسبة لحرف السين في اول ووسط الكلمة في الامثلة التالية:

شفاء مسكن فراش

بالاضافة إلى كل ذلك هناك الفراغات الكامنة في مرونة الخط العربي. تلك الفراغات التي تأتي نتيجة المَدَّات او المَطَّات الافقية الموجودة احياناً بين حرف وآخر. وهذه المَدَّات او المَطَّات لا تعبِّر عن اي حرف بقدر ما هي مجرد وَصْلات أُريد بها أن تكون في مكان لمصلحة جماليّات الخط كما في الامثلة التالية:

نهار جمال دعاء

عن اهمية المد في الكتابة، نذكر ما جاء في كتاب رسائل لابي حيان التوحيدي: «إن رجلاً كتب بسم الله الرحمن الرحيم، فأحسن تمطيطه وتخطيطه، فغفر الله له»(٥). وجاء ايضاً «صورة المداد في الابصار سوداء، ولكنها في البصائر بيضاء»(٦).

(٥) التوحيدي، ابو حيان: ثلاث رسائل، المعهد الفرنسي بدمشق ١٩٥١، ص ٣٨.
(٦) نفس المرجع، ص ٤٠

بهذا نستطيع القول إن الفراغات في«الاحرف» هي جزء لا يتجزأ من الحرف العربي وأشكالها موجودة في اجزاء«الكلمة» إجمالاً عن سابق تصميم، ورغبة ولم تأت هكذا وكأنها مساحات فراغية متناثرة هنا وهناك نتيجة التحبير.

إن طبيعة تكوين الحرف العربي، من خط محبّر ومساحة فراغية محدّدة به، تساعدنا على توضيح عناصر الإيقاع في فن الخط عامة. وتتوزع عناصر الإيقاع في فن الخط على مجموعتين: الاولى هي المرسومة(اي المحبّرة) والثانية هي الفراغية(اي غير المحبّرة).

اولاً: ماهية العناصر المرسومة:

لو استعرضنا معظم انواع فن الخط، نجدها تشتمل على عدة فئات من الخطوط ذات اشكال متشابهة في كل منها. ويمكن تقسيمها حسب موقعها في الكلمات المخططة إلى ثلاث فئات، الاولى علوية والثانية سفلية والثالثة وسطية. اما الفئة العلوية فتتألف بغالبيتها من خطوط عمودية الشكل، تقريباً، وهذه العناصر تنتمي للأحرف التالية (...ا-ا-ط-ا-ن-ا-ك-ا-)، والفئة السفلية تتألف بغالبيتها من خطوط منحنية الشكل، وهذا الانحناء يكون إما متّجهاً نحو اليسار مثل (- - و-ر-ل-ن-ق-) وأما متّجهاً نحو اليمين مثل (-ع-غ-ج-ح-) ما عدا احرف الالف واللام والكاف. وتوجد ايضاً في الفئة الوسطيّة للكلمات المخططة، عناصر ذات خطوط منبسطة افقياً، وتتمثل في احرف السين والشين وفي الوصلات التي توصل بين بعض رؤوس الاحرف كما في المثال الآتي

(عسـرى)

ثانياً: ماهية العناصر الفراغية:

تتحدد هذه العناصر الفراغية في المساحات البيضاء التي تقع بين العناصر المرسومة. ويرتبط شكلها بشكل الخطوط المحبّرة، وبالتالي يكون لكل فئة من العناصر المرسومة، المتقاربة الشبه، فئة من العناصر الفراغية، المتقاربة الشبه ايضاً.

وهكذا يتكون إيقاع العمل الفني لفن الخط من خطوات ذات عناصر مرسومة وعناصر فراغية على انواعها، والتشابه هو من صفات هذا الايقاع(**لوحة رقم ١٣٣**).

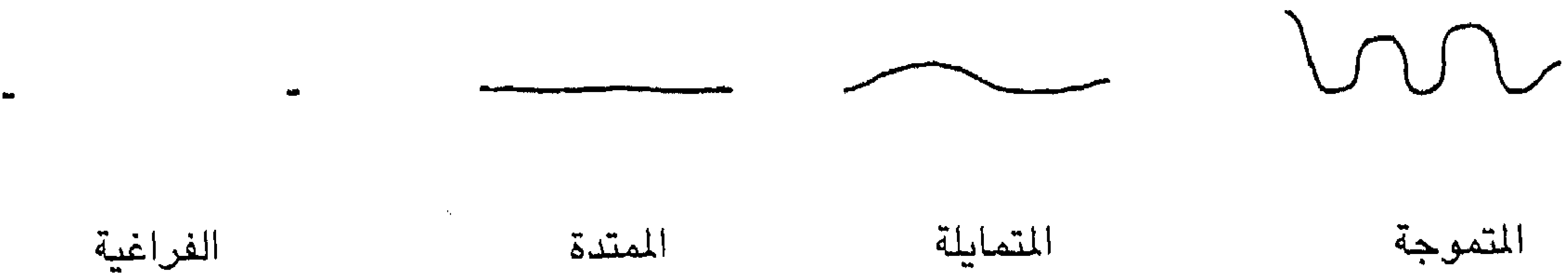
لوحة رقم ۱۳۳
تمارين خطيّة
على أحرف

عناصر الايقاع في الموسيقى

ليس المقصود بعناصر الإيقاع الموسيقي تلك الضربات «دم» و«تك» التي تنفذ عادة على آلات النقرة، كالطبلة والدف والرِّق والمِزْهَر والطبل إلخ... بل المقصود بها العناصر الكامنة في البنية اللحنية العامة، والتي نجدها في حالات الجملة الصوتية والجملة الفراغية او الجملة الممتدة. وتوارد هذه الجمل المختلفة الاشكال، يشكّل إيقاعاً ذا خطوات كبيرة.ويتضمن عمق كل من الجمل الصوتية إيقاعاً ذا خطوات صغيرة. وهي نغمات متراصة بعضها إلى بعض، فتعطي بطريقة تَحَوُّلِها وتواردها، الشكل للجملة الموسيقية. ضمن هذا السياق يمكن تفسير بنية الجمل الفراغية، باعتبار أنها تحتوي ايضاً نغمات صغيرة جداً ومتقاربة الشبه، كأنما هي مَدَّة ساكنة لايمكننا سماعها. وتشكل هذه النغمات في كل قسم او جملة صوتية وفراغية عناصر الإيقاع الانسيابي في كل منها، حيث يكوِّن في مجموعه الحركات الصغرى في العمل الموسيقي.

وإذا اردنا تصور الصيغ التي تقع عليها بعض هذه الجمل الموسيقية، فإننا سنحصل على الرسوم التالية:

لوحة رقم ١٣٤ عناصر الموسيقى الاولية



اضف إلى ذلك، وضمن إطار الحديث عن الإيقاع، أننا نجد عناصر إيقاعية لا تتواجد في درجة مستوى الصوت بل في درجة قوة الصوت. نعني بذلك أنه إلى جانب العناصر الموسيقية المتنوعة التي اوردناها سابقاً، هناك تكرار لضربات قوية تظهر في حدة الصوت. وغالباً ما تقع - كما في فن التجويد القرآني - على مخارج احرف الهمزة واحياناً على مخارج احرف المَدّ وهي الالف والواو والياء. لكنها في هذه الحالة لا تُمَدّ بل يُضْغَطُ الصوت فيها إلى فترة زمنية قصيرة، ويظهر ذلك بصورة حادة ودفعة واحدة. وحدّة الصوت هذه تتوزع على سياق الالحان كلها لتُشكل إيقاعاً خاصاً بها.

عناصر الايقاع في فن العمارة

تتبين لنا جماليات العمارة أكثر ما تتبين ونحن داخل صحن المسجد، وحيث يحيط بنا المبنى من اربع جهات بحيث لا نرى سواه. الامر الذي يضعنا مباشرة في مناخات العناصر المحيطة بنا، نتأملها بصفاء ذهن، دون أن يقطع تأملنا هذا أيّ عنصر خارجي. هذه المناخات التي توجد فيها ونحن داخل الصحن، تخضع لحركة الإيقاع بطبيعته الانسيابية.

اما عناصر إيقاع العمارة فتأتي على ثلاث مجموعات:

الاولى: منها مبنية، وهي الاعمدة والقناطر والجدران والاسقف الافقية و المنحنية، وغيرها الكائنة داخل عمارة المسجد. اما العناصر المبنية والتي نراها من الخارج فهي موجودة فقط بالدرجة الاولى في العمارة العثمانية، حيث تشكل المآذن المشوقة العناصر العمودية، بينما تشكل القباب وانصافها العناصر المنحنية. اما العناصر الممتدة افقياً فتتشكل من الاسوار الخارجية. إن مختلف هذه العناصر المبنية تنقسم إلى فئات تتشابه وتتكرر ضمن كل فئة منها.

المجموعة الثانية: هي العناصر الفراغية، التي توجد ضمن كل فئة من فئات العناصر المبنية.

اما المجموعة الثالثة: فهي العناصر الزخرفية، التي تمتد على بعض المساحات المبنية وتملأها بالنقوش وخطوط الآيات القرآنية، وهي من صلب التصميم المعماري. العناصر الزخرفية، تقع بالنسبة لتعبيرها المعماري في الوسط ما بين المساحات المبنية التي تعتبر سداً، وبين المساحات الفراغية، وتعطي للمادة المبنية صفات الشفافية.

ويعتبر الصحن، في المسجد كما في كل المباني الاسلامية، عنصراً فراغياً مهماً في جمالياتها المعمارية. إذا حاولنا قراءة المدينة الاسلامية جمالياً، ونحن ننظر إليها من اعلى المئذنة، سنرى أن الصحون المنتشرة في المدينة كلها، تشكل خطوات لإيقاع يَجْمع مختلف اقسام المدينة ويعطيها وحدة التعبير الجمالي(**راجع لوحة رقم ٦٤**) كأن المدينة هنا مساحة زخرفية كبيرة ممتدة على الارض، حيث تشكل صحونها خلايا ضوئية منشرة. إن هذا النوع من الامتداد الافقي المنقوش، يحوّل المدينة إلى مادة تستلقي بشفافية وانسياب، وبذلك تُصبح قطعة واحدة موضوعة بخفة وكأنها تلامس الارض.

بعد هذا الاستعراض لطبيعة الحركة في الفنون الثلاثة المختارة، ولكافة العناصر الفنية فيها سنقوم فيما سيأتي في الفصل التالي من البحث، بتلمُّس حقائق وجود الحركة ذات الطبيعة الانسيابية، في الخلفية الفكرية العقائدية للمجتمع الاسلامي، علماً أن ما تم استعراضه حتى الآن هو طريقة من الطرق، ولا أجزم بأنها الطريقة الوحيدة الجائزة. لكن ما نريد لَفْت الانتباه اليه هو أننا انطلقنا في رؤيتنا، من الباب الذي يتجاوب مع تجربتنا الفنية مع الفنون الاسلامية. من حيث حركتها الانسيابية كما أجدها، والتي تشكل عنصراً مهماً من عناصر وحدتها.

الفصل الثالث

ماهية الحركة الانسيابية في العمل الفني

البحث عن معاني الحقيقة والاعتقاد في خلفيات الفن الاسلامي، وهو الذي انتهجناه، من خلال تناول النصوص التي تتماشى وتجربتنا الجمالية المتحققة اساساً بالاستدلال الذوقي والحسي، وهي المنهجية المعروفة في علم الجمال والتي يطلق عليها عبارة «من الاسفل إلى الاعلى».

انطلاقاً من هذا المبدأ، يكشف لنا علم الكلام المعاني التأسيسية لجماليات الفن الإسلامي. وهذا الاعتبار يأتي طبيعياً لما لعلم الكلام في الاصل من اهمية واثر في البنية العامة للفكر الاسلامي عبر التاريخ.

يستند معظم المستشرقين الذين بحثوا في جماليات الفن الاسلامي إلى الفلسفة الإسلامية، اكثر من استنادهم إلى علم الكلام. وذلك لكون هذه الفلسفة اقرب لمفاهيمهم الفسلفية، ولكونهما يشتركان في اصولهما اليونانية مع بعض الفروقات.

وقلة من المستشرقين استندوا إلى علم الكلام كالفرنسي «لوي ماسينيون» (LOUIS MASSIGNON) الذي له رسالة تحمل عنوان «وسائل تحقيق الفنون عند الشعوب الاسلامية» (LES METHODES DE REALISATION AR-TISTIQUE DES PEUPLES DE L ISLAM). وتقع في ٢١ صفحة. وهي عبارة عن انطباعات شخصية حول جماليات الفن الإسلامي دون أن يتطرق إلى البحث عن خلفياته. بالرغم من ذلك، نستطيع أن نستشف من خلالها، تلمسه عن قرب لهذه الجماليات، ومحاولته لربط معانيها بعلم الكلام، إنما دون التطرق إلى التوضيح. وهناك تيتوس بوركارت الذي خاض موضوع جماليات الفنون الاسلامية، مستنداً بالاساس إلى الفكر الصوفي.

تتوزع موضوعات هذا الفصل على الشكل التالي:

أ. أثر مشيئة الله المطلقة في مسار الحركة.

ب. محاكاة الحركة للموجودات.

ج. منهجية الفن وخلفيتها الفكرية.

أ ـ أثر مشيئة الله المطلقة في مسار الحركة

يتلخص الاعتبار الاول لدى المسلمين عامة في القول بقدرة الله على كل شيء. ﴿فَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (١).

(١) سورة الانعام: الآية ١٧.

هذه القدر ة المنزهة عن الخضوع للقوانين، والتي لا تحدُّها قيود ولا تُقَيِّدُهَا اعتبارات واصول. ويأتي علم الكلام وهو الاقرب لعامة الناس من الفلسفة، ليشدِّد على قدرة الله إطلاقاً. وتندرج المدرسة الاشعرية في مقدمة واهم مدارس هذا العلم، وذلك منذ ظهورها منذ بداية القرن الرابع الهجري حتى يومنا هذا.

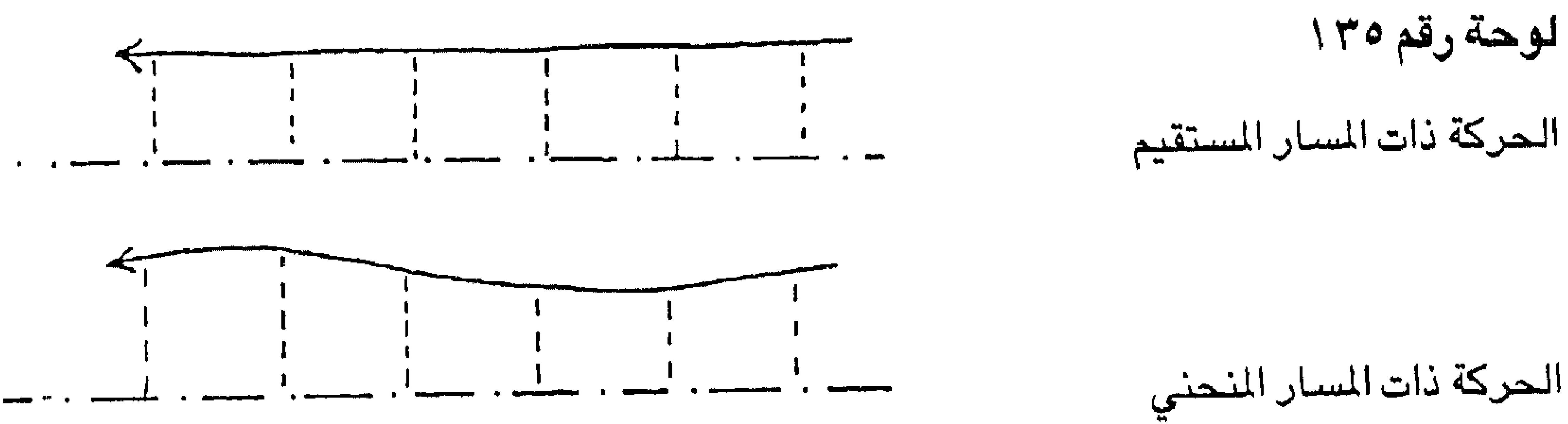
المدرسة الاشعرية مؤسسها ابو الحسن الاشعري(٣٢٤هـ/٩٣٥م)، ومن اهم متكلّمي هذه المدرسة فيما بعد ابو بكر الباقلاني (٤٠٣ هـ/١٠١٢م) وعبد القادر البغدادي (٤٢٩هـ/١٠٣٧) وابو المعالي الجويني (٤٧٨هـ/١٠٨٥م) وابو حامد الغزالي (٥٠٥هـ/١١١١م) ومحمد بن تومرت (٥٢٤هـ/١١٢٩م) والشهرستاني (٥٤٨هـ/١١٥٣م) وفخر الدين الرازي (٦٠٦هـ/١٢٠٩م).

يقول المستشرق الالماني بينيس(PINES): وقد نجا الاشاعرة مما اصاب غيرهم من المذاهب، لأنهم جعلوا القول بالقدرة الآلهية على كل شيء بالمعنى الإسلامي الاول، هو المقياس الاعلى في مذاهبهم[٢]. فيقولون إن طبيعة افعال الانسان كما سبق وبيّنا[٣]، هي خَلْقٌ من الله وكَسْبٌ للإنسان، بمعنى آخر، يكون الفعل خَلْقاً وإبداعاً وإحداثاً من الله، ويكون كسباً من العبد بقدرته التي خلقها الله له لوقت الفعل.

وذهب الاشاعرة إلى أن الحادث يتألف من أجزاء منفصل بعضها عن بعض تمام الانفصال، لا علاقة لأحدها بالآخر، واعتبروا تلك الاجزاء سلسلة من الاشياء تُخلف خلقاً من الله متجدداً في كل لحظة[٤]. والحركة التي يقوم بها الانسان وأيّ كائن آخر في الوجود، هي مجموعة حركات صغيرة قرب بعضها البعض، وتتألف من أجزاء لا تقبل القسمة الزمانية، كما يقول الرازي(٦٠٦هـ/١٢٠٩م):«إن الحركة مركبة من امور متتالية كل واحد منها لا يقبل القسمة الزمانية»[٥]. ويدخل هذا في مذهب الذرَّة عند الاشاعرة، القائل بأن«الجسم مركّب من أجزاء متناهية(ذرات) كل واحد منها لا يقبل القسمة بوجه من الوجوه»[٦].

استناداً لما ورد، نستشف الامور التالية: إن الحركة في الطبيعة إيقاع بجوهرها، والتواصل الظاهري لحركة ما هو تقطيع في الحقيقة. ولكي تكون حصيلة الإيقاع حركة تواصلية، يجب أن تكون عناصر هذا الإيقاع إما متماثلة كلياً، ونكون في هذه الحالة امام حركة مسار مستقيم، وإما أن تكون غير متماثلة ومتغيرة ببطء، في هذه الحالة نكون امام حركة ذات مسارٍ منحنٍ، ويعبّر عن ذلك الشكلان الظاهران كالتالي:

لوحة رقم ١٣٥



(٢) بينس: مذهب الذرة عند المسلمين، نقله عن الالمانية محمد عبد الهادي ابو ريدة، مكتب النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٦، ص ٢.

(٣) راجع الباب الثالث، الفصل الاول، صفحة ١٥١.

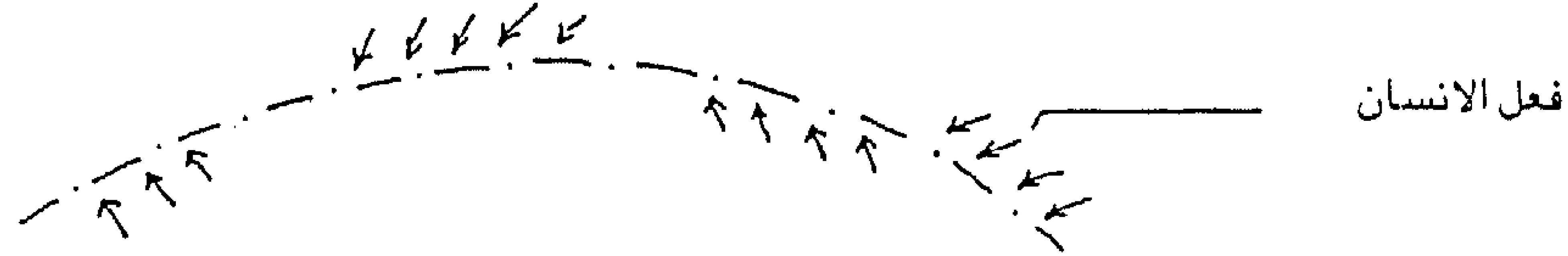
(٤) بينس س، ص ٣١.

(٥) فخر الدين الرازي: كتاب الاربعين في اصول الدين، مطبعة مجلس دائرة المعارف ببلدة حيدر اباد الدكن ١٣٥٣هـ، ص ٢٥٤.

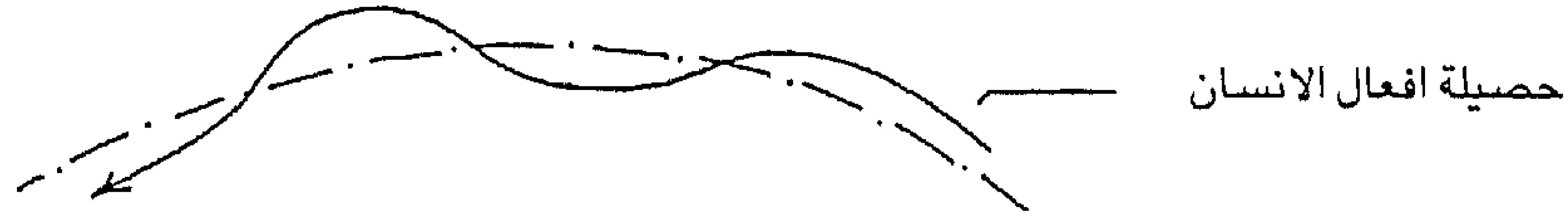
(٦) نفس المصدر، ص ٢٥٤.

وبما أن كل حركة في الكون، وبالنسبة للإسلام هي في الحقيقة بإرادة الله، وإرادة الله ثابتة له وشاملة لكل الممكنات العقلية، فهذه الصفات تضفي على الحركة صفة الانسيابية. وبما أن افعال الناس هي افعال مكتسبة بقدرة الله يخلقها الله من العدم، لا بد وأن ينتج عن هذا الفعل حركة لها طبيعة الحركة العامة ذاتها التي شاءها الله. ذلك أن كل فعل هو مجموعة عناصر حركية صغيرة منسجمة ومجاورة لمسار الحركة الانسيابية بإرادة الله. وتكون هذه العناصر كما تصورناها، على الشكل التالي:

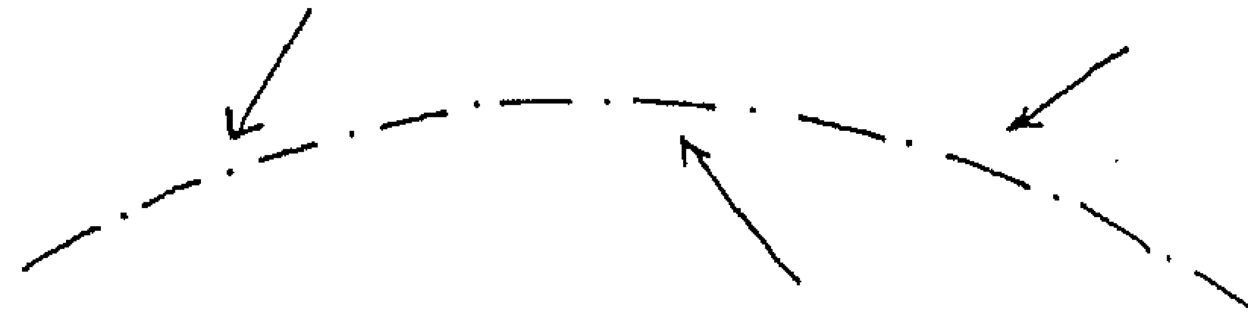
لوحة رقم ١٣٦



وينتج عن ذلك الشكل التالي:

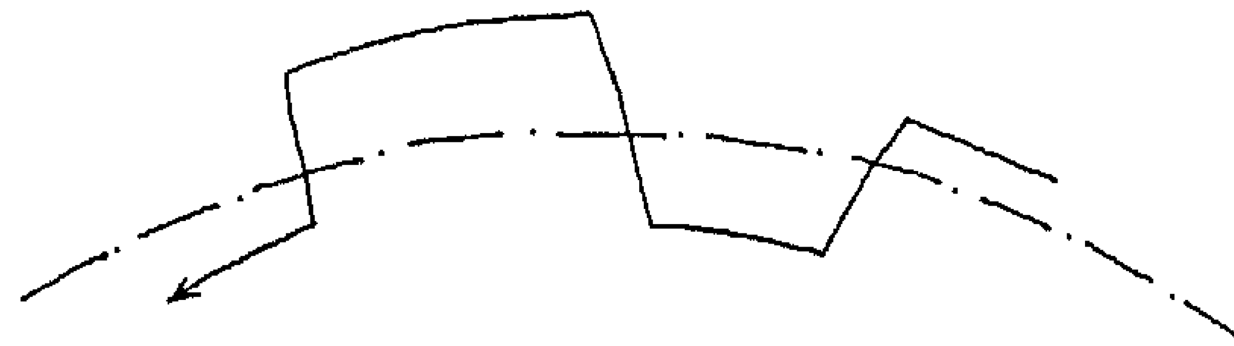


اما إذا فسّرنا الحركة استناداً إلى فكر آخر يُؤمن بقدرة الإنسان المطلقة، فإننا سنقع على افعال للإنسان ذات وحدات حركية كبيرة متكسرة غير انسيابية. وتأتي كما تصورناها على الشكل التالي:



لوحة رقم ١٣٧

وينتج عن ذلك الشكل التالي:



انطلاقاً من مفهوم الاسلام للموجودات يمكننا أن نلخّص ما نقصده فنقول: إن لكل حركة في الوجود نواة«حركية انسيابية»، وهذه الحركة يعود مسارها الرئيسي لإرادة الله. لذلك تحتفظ حركة الانسان وكل الكائنات ذات الافعال المكتسبة، بصفتها الانسيابية، كونها تنسجم بجوهرها مع الاولى.

ب ـ محاكاة الحركة للموجودات

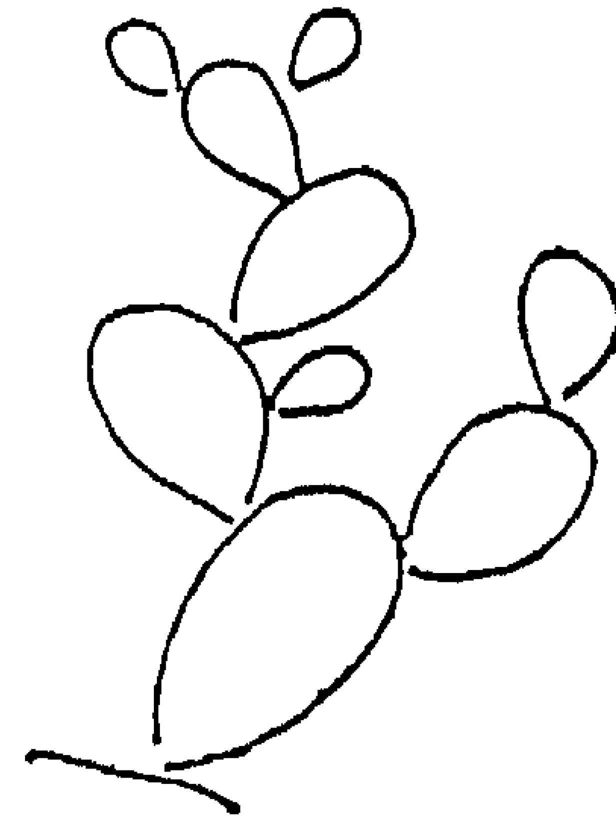
يدعو القرآن الكريم الإنسان باستمرار إلى النظر في الطبيعة للاستدلال على وحدانية الله. في هذا الموقف يربط الاسلام، كما تبين لنا، اسرار الطبيعة بخليفة ما نشاهده، ونتبين بذلك أن الفن الإسلامي يحاكي الطبيعة رغم كونه فنّاً تجريدياً. إلا أنه يحاكيها في منهجية بنيتها. بمعنى آخر إنه قد يحاكي التأليف بتجميع عناصر البناء لأي جسم في الطبيعة. ونستدل على ذلك بما يلي:

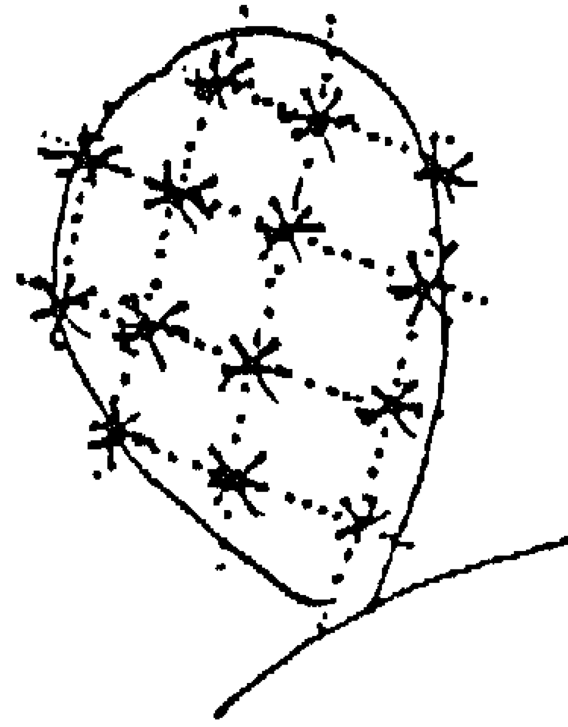
اولاً: إن نمو جسم كائن ما، إنما هو في الاسلام تراكم لخلق مستمر موجود في البعد الزمني. وهو عبارة بالتالي عن صورة لاجسام متشابهة بعض الشيء تتراكم قرب بعضها البعض، فتشكل بذلك إيقاعاً.

ثانياً: يتم تكوين أيّ جسم في الوجود، سواء كان شجرة او ورقة من اوراقها، او حشرة، ببنية ذات هيكلية مرئية مؤلفة من عناصر متقاربة الشبه.

وفي الطبيعة أمثلة كثيرة على ذلك: فقد ورد سابقاً مثل شجرة الصبار[1] التي تضخع بنيتها لنظام تراكمي معين. ونشير هنا ايضاً إلى أن اشواك الورقة الواحدة فيها تتوزع بنظام خاص هو الآخر، كما نبينه في الرسم التالي(**لوحة رقم ١٣٨**).

ونوضح بالرسم أمثلة اخرى، فنجد مثلاً: أن حبّات كوز الصنوبر موزعة بطريقة لولبية. كذلك الامر بالنسبة«لعرنوس» الذرة حيث تتوزع حبّاته ضمن نظام معيّن مبين بخطوط طولية الاتجاه(**لوحة رقم ١٣٩**).



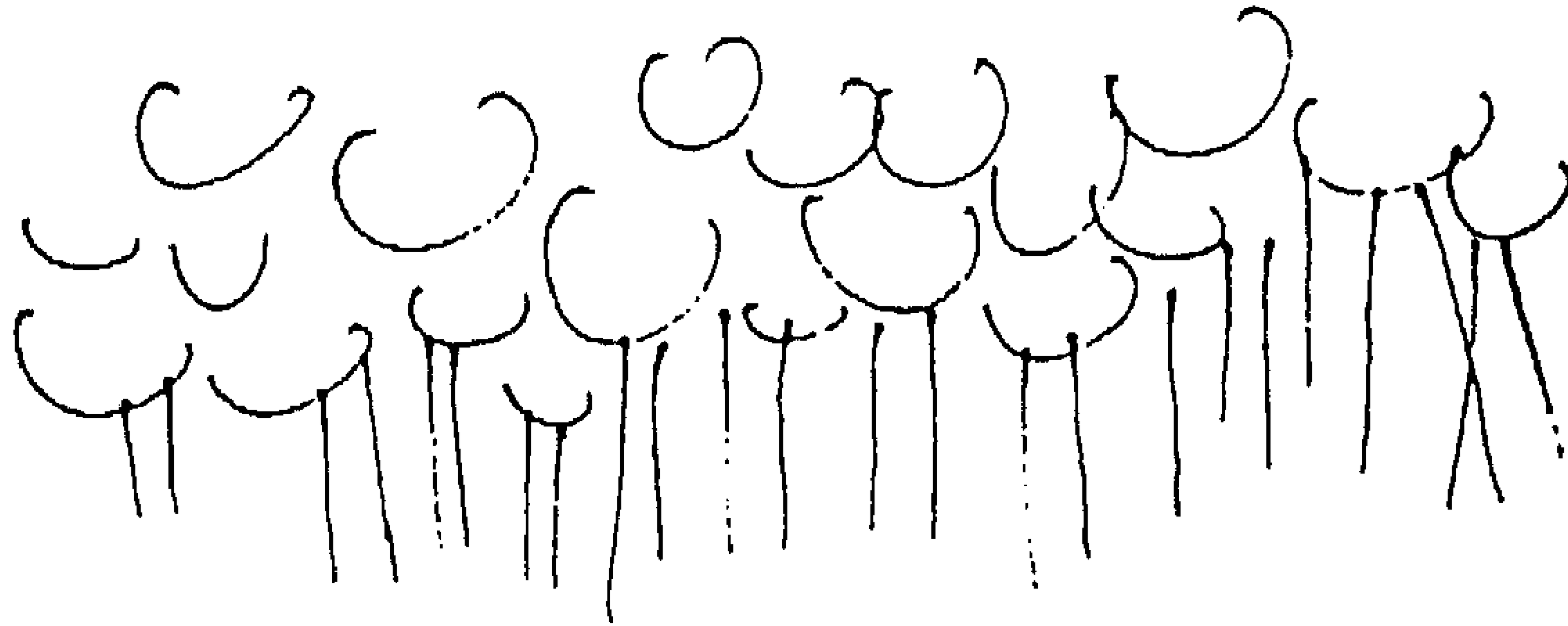


لوحة رقم ١٣٨



لوحة رقم ١٣٩

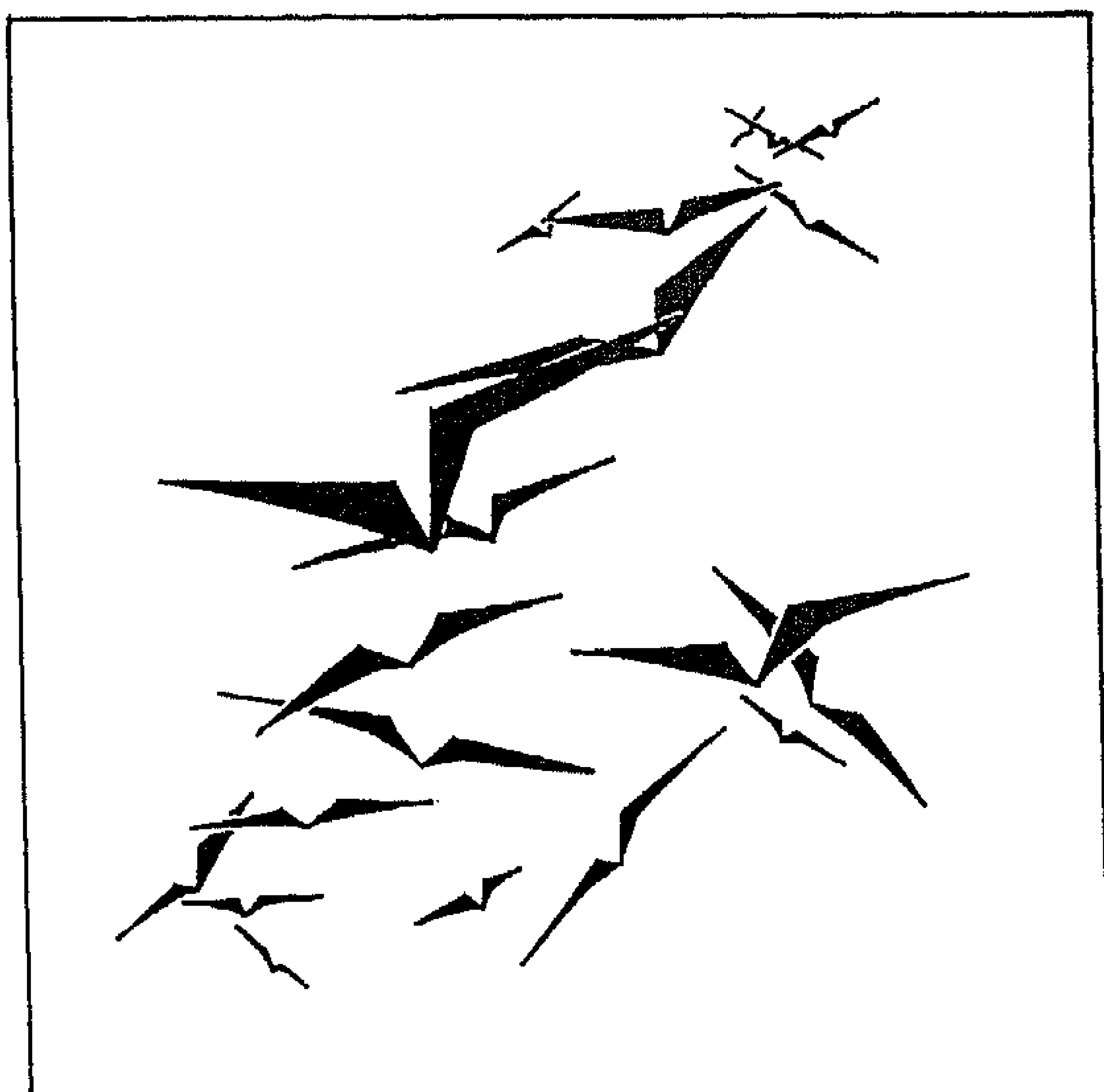
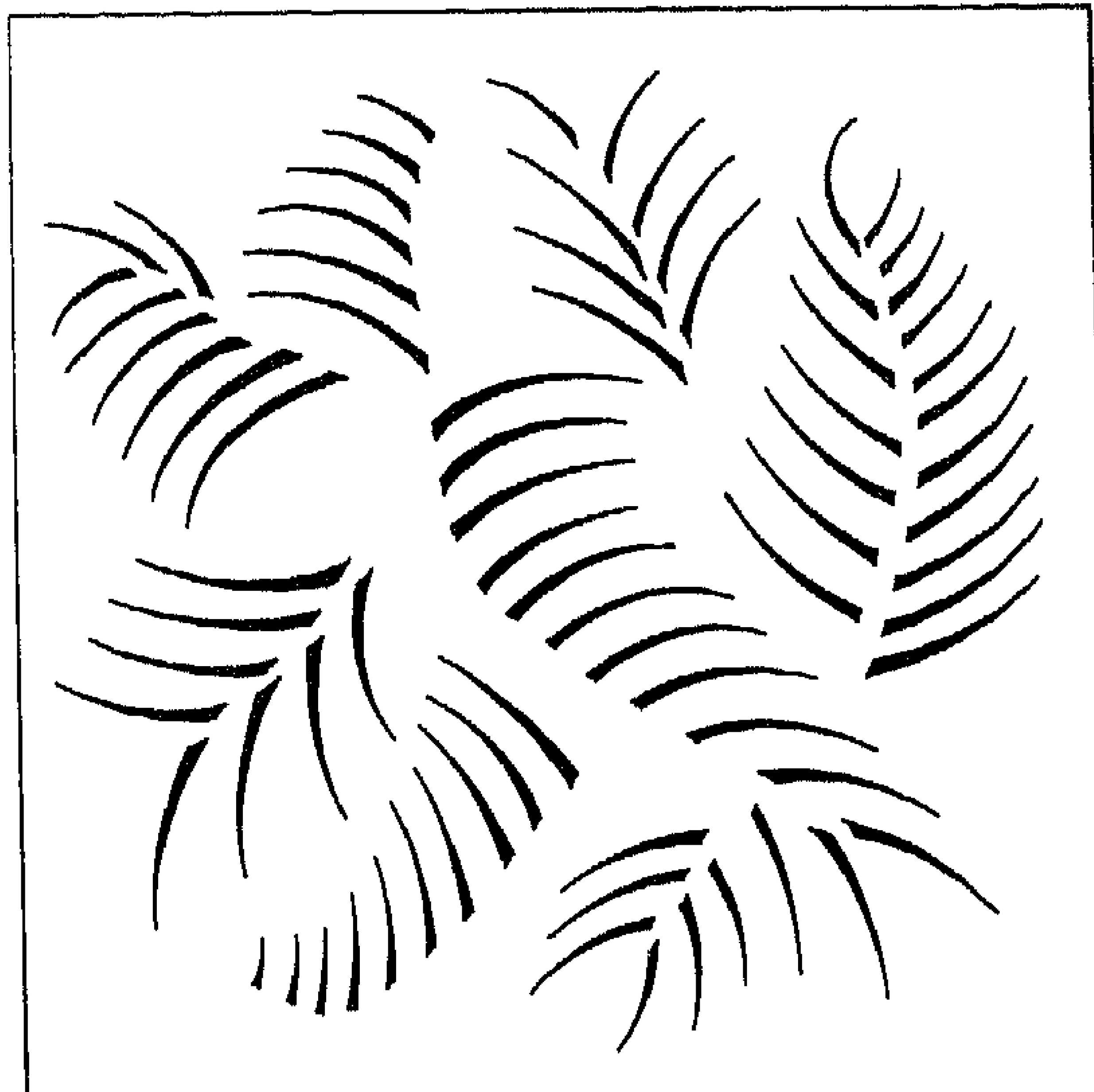
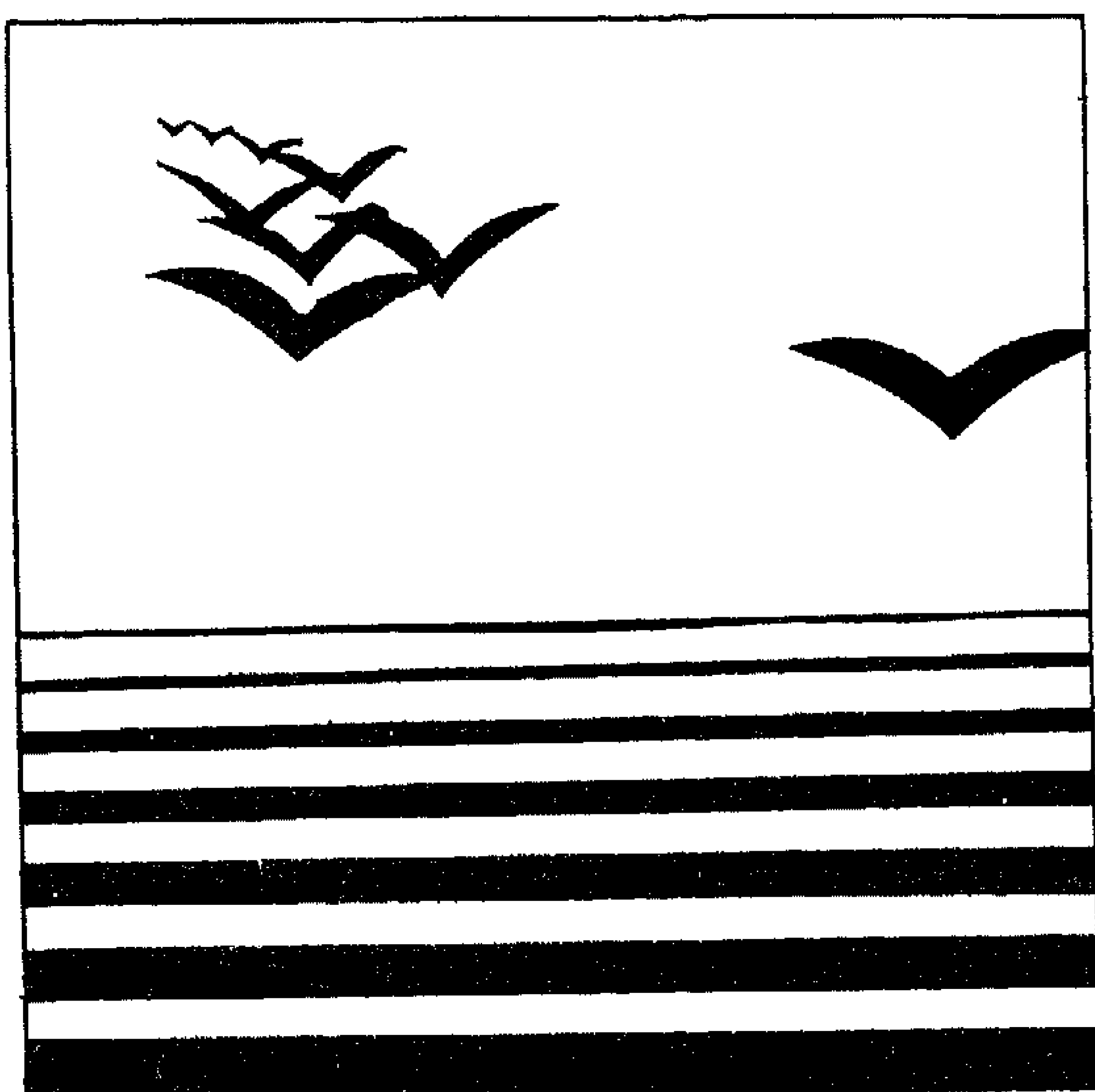
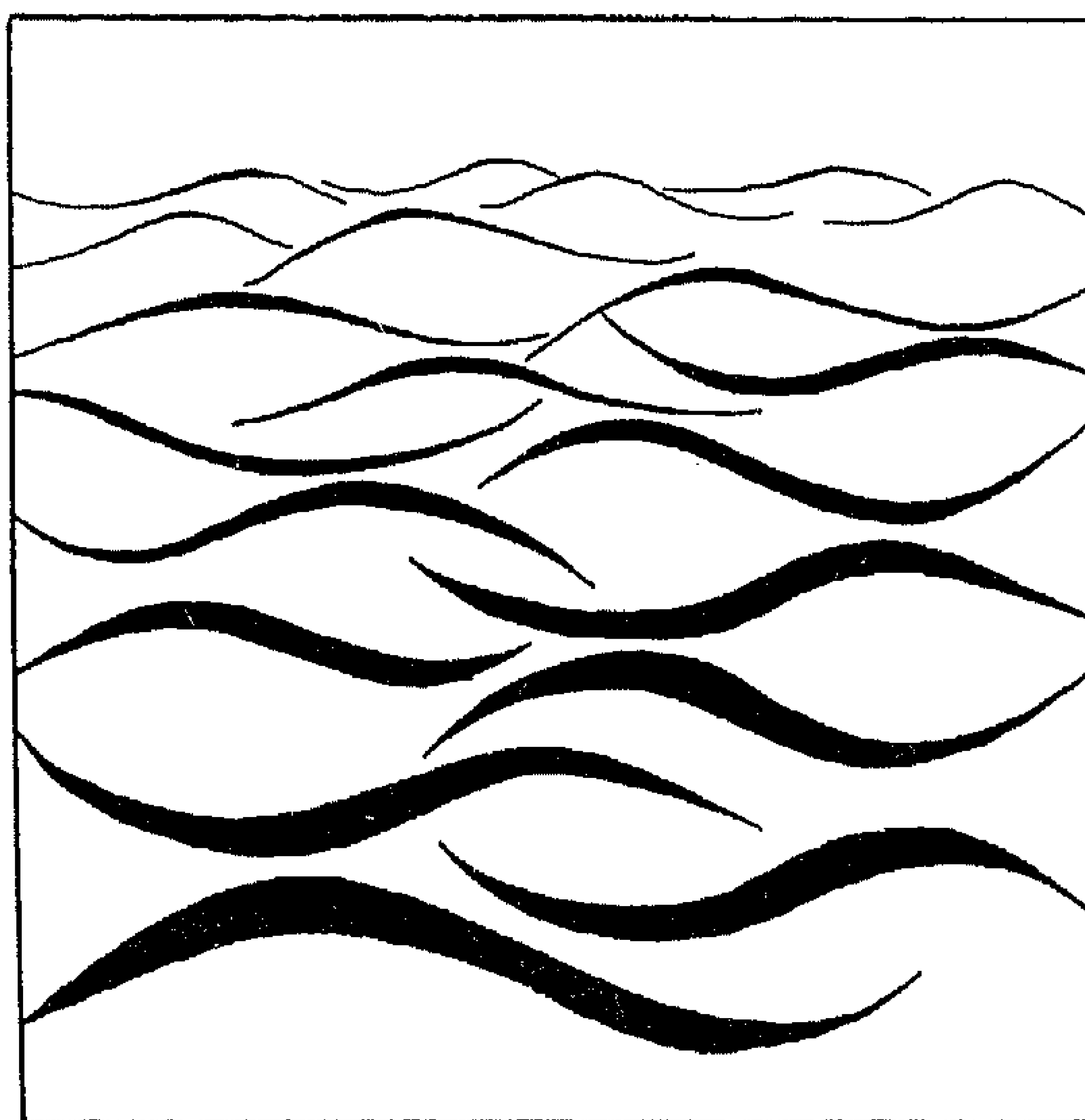
وإذا ما شاهدنا المناظر الطبيعية من بعيد، نجد أنها تتألف غالباً من تجمعات لفئات من العناصر المتجانسة في كل منها. وتتجمع عناصر كل فئة بنظام خاص بها. لنأخذ مثلاً منظر غابة الاشجار؛ تشكل مجموع الجذوع خطوطاً مستقيمة في اسفل المنظر، بينما تشكل رؤوس الاشجار مثلاً اكواماً وكتلاً ذات خطوط غلافية دائرية (**انظر اللوحة رقم ١٤٠**).



اللوحة رقم ١٤٠

ونعرض اخيراً عدة امثلة تظهر فيه المناهج المتنوعة لبعض الظواهر الطبيعية (**انظر لوحة رقم ١٤١**).

وكذلك قد يحاكي الفن الاسلامي الاصوات الناتجة عن الطبيعة، من حيث إنها متواصلة ومستمرة ضمن إيقاع منساب، كالاصوات الناتجة عن التكسرات المستمرة لصفحة الماء، او الناتجة عن هبوب الرياح بين الاشجار او النباتات المتشابهة محدثاً إيقاعاً معيّناً، او الناتجة عن ملامسة الهواء للانحناءات المتموجة في رمول الصحراء، او الناتجة عن اصوات المدينة (صباحاً، وأثناء العمل، ومساءً) الذي يشكل الإيقاع الصوتي لحياة المدينة المتواصلة.

لوحة رقم ١٤١
الهيكلية المرئية لمناظر من الطبيعة،
تمارين في مادة البصريّات،
(Art Graphique)، **من أعمال طلاب قسم الهندسة المعمارية،**
الجامعة اللبنانيّة (تحت إشراف المؤلف أستاذ المادة)

إن الحكمة من عرض هذه الامثلة تكمن في تبيان أن الانظمة في الطبيعة بنظر الفنان المسلم، ترتكز في الحقيقة على إيقاعات انسيابية.

وفي هذا الاطار، لا نجزم بأنه لا يوجد في الطبيعة حركات اخرى سوى الحركة الانسيابية، لأنه كثيراً ما تحدث تدخلات تغيِّر في مجرى حركة الطبيعة، فتشكل بعض الإيقاعات المتكسرة كالعواصف والبرق والرعد والمطر التي يأتي احياناً بشكل مفاجيء وبإيقاع متكسر. وهي بدورها تؤثر في ظواهر طبيعة اخرى، كتأثير العواصف في حركة سطح الماء، فتحدث تغييرات مرئية ومسموعة من امواج هادئة إلى امواج هائجة متكسرة غير متشابهة في الغالب. إن هذه الظواهر لحركة الطبيعة، قد لا تلهم الفنان المسلم كثيراً كونها أمثلة عن الطبيعة الغاضبة وظاهرة من ظواهر الصراع فيها. وهي قد تكون بعيدة كل البعد عن معاني الجمال في الاسلام.

نستنتج مما سبق ما يلي:

اولاً: إن الفنان المسلم قد يحاكي الطبيعة والكائنات فيها بوضعها العام.

ثانياً: إنه يحاكي فيها جمالها الكامن، اي أن كل الاجسام والاشكال المرئية ببنائها الغلافي والظاهر، قد لا تشكل بالنسبة للفنان مصدراً لاستلهاماته الفنية، ولذلك السبب لم يُحاك الواقع بظاهره: بل كان يستلهم منه - برأينا - منهجية التأليف الإيقاعي التي بها تقوم محتويات الاجسام والاشكال، ويبحث عن كيفية تكوينها من حيث نظام بنائها.

لهذا نجد أن الفنان قد استعمل الاشكال التي سبق واعتبرها الإغريق ذات جمال مطلق، كالدائرة والمربع، والمثلث المتساوي الاضلاع(٧)، من منطلق مختلف كل الاختلاف. لقد كان المثلث ذا اهمية كبرى بالنسبة إليه، كونه يعطيه بحركته حول نفسه أشكالاً مختلفة. كذلك الامر بالنسبة للمربع، اما الدائرة فقد اصبحت عنده مفتوحة لتتحول إلى حركة دائمة وهي الحركة اللولبية. او يعتمد الفنان في احيان اخرى تكرار الاشكال الهندسية قرب بعضها البعض وبطريقة منظمة. لقد استعمل الفنان المسلم كل ما يمكن من العناصر التي استلهمها من الحضارات الموروثة لتكون اداة لتأليف جديد اساسه العنصر المتحرك.

وقد قام بعض الباحثين في امور الفنون الاسلامية المتعلق بالبحث، بمحاولات حول إمكانية وجود اشكال او نسب لتكون قاعدة للفن الإسلامي، هذه المحاولات، لم تسفر عن استخلاصهم لأية نظرية يمكن تعميمها على كل الفنون الاسلامية، او حتى على العمارة الاسلامية كافة.

ومن هؤلاء المستشرقين بابادوبولو الذي - إلى جانب كونه ينطلق غالباً في كتابه لتلمس جماليات الفنون الاسلامية من مفاهيم يونانية ونهضوية غربية - يحاول القول ايضاً بأن أثر بيزنطة على الفن الاسلامي كبير جداً بحيث يمكن الاعتبار - كما سبق واشرنا لرأيه في اول ابواب بحثنا - أن الفن الاسلامي شَكْلٌ من اشكال الفن البيزنطي(٨). فهو يحاول جاهداً البحث عن اي شيء ليدعم هذه الفرضية والتي هي عادة مستترة بين السطور، لا تظهر إلا عند قراءتنا البحث كله. فهو مثلاً يرد التربيع المستعمل في العمارة الاسلامية إلى الفن البيزنطي(٩) بعد أن

(٧) اهتم اليونان من بعد بيتاغور وافلاطون بجماليات الاشكال الهندسية كما اهتموا بعلاقة النسب. راجع بابادوبولو ص ١٩٨.

(٨) بابادوبولو، ص ٢٣.

(٩) بابادوبولو، ص ٢٢٦.

يكون في مكان ثان قد نوه باهمية الكعبة وتربيعها عند المسلمين.

ونقب بابادوبولو في العمارة الاسلامية عن وجود«المقطع الذهبي» او كما يسمى ايضاً«بالعدد الذهبي» هذا العدد، واحد من اشهر النسب التناغمية التي تحدث عنها اليونان وحدّدوها. ويتضح هذا العدد عندما نقسم خطاً ما إلى قسمين بحيث أن الاكبر يكون بنفس العلاقة، مع مجموع الخط مثل علاقة الصغير بالكبير.

$$\frac{أ}{ب} = \frac{ب}{أ+ب}$$

فإذا اعتبرنا أن أ = واحد. تصبح المعادلة كالتالي: ب٢ ـ ب ـ ١ = صفر

$$\text{أي: } ب = \frac{١ + \sqrt{٥}}{٢} = ١,٦١٨,٠٣٣٠٠٠$$

وهذا العدد هو حاصل نسبة الخط الكبير على الخط الصغير: $\frac{ب}{واحد}$

$$\text{أي } \frac{ب}{أ} = \frac{أ+ب}{ب}$$

لقد اشار بابادوبولو إلى وجود هذا العدد في بعض المساجد، اي في نسب اضلاع محيطها كما في مسجد المدينة بعد ما طرأ عليه التعديل. وفي مسجد دمشق الكبير، ومسجد بخارى الكبير(١٠). كما دقق في حساب علاقة ارتفاع قمة قبة الصخرة عن الارض مع القاعدة، ليظهر بأنها مبنية على هذا«العدد الذهبي»(١١). ويلخص قوله بأنه كما استعمل المسلمون التربيع في المسجد فإنهم استعملوا ايضاً«العدد الذهبي» وهي كلها من إرث اليونان(١٢).

إن هذه المحاولات تظهر بعض التطبيقات للاشكال والنسب سبق وكانت عند بعض الشعوب التي كانت تعتبرها اشكالاً قدسية ونسباً فيها جماليات مطلقة. إلا أن قلة ظهور هذه الاشكال والنسب في العمارة الاسلامية مثلاً تبين لنا عدم جدوى اعتماد هذا المنحى في البحث لكونه يصب بإيجاد قاعدة ما قد استعملها المسلمون لتنظيم الشكل البحت، كما في الفن اليوناني والروماني والنهضوي الغربي. إن ما ظهر من امثلة لا يمكن تفسيره إلا كظاهرة عادية تصب في الاستعمال اليومي عند المسلمين للموروث من عناصر ومفردات. ومن ثم إعادة تشييدها وجمعها بمنطلقات ومنظور آخر.

إلا أننا وبمنطق آخر نستطيع أن نتلمس وجود ما نسمّيه«وحدة قياس» صغيرة استعملت في بعض الفنون الاسلامية ومنها النقطة في فن الخط(**لوحة رقم ١٤٢**). وهذه الوحدة تقع على اصغر شكل يمكن للعين المجردة أن تدرك معالمه وهي بالتالي لا تصلح أن تكون«العدد الذهبي» كما هو مبدئياً في الفنون الاخرى اليونانية المصدر، بل هي تشكل وحدة قياس لا تعمل على تنظيم الشكل كما بالنسبة للعدد الذهبي بل لتنظيم منهجية التأليف الإيقاعي فقط، والتي يراد منها إعطاء المرونة والحرية الكبرى للتشكيل الفني، وعدم الوقوف على الشكل الواحد.

(١٠) نفس المصدر، ص ٢٣٩، ص ٢٥٩.

(١١) نفس المصدر، ص ٢٤٨.

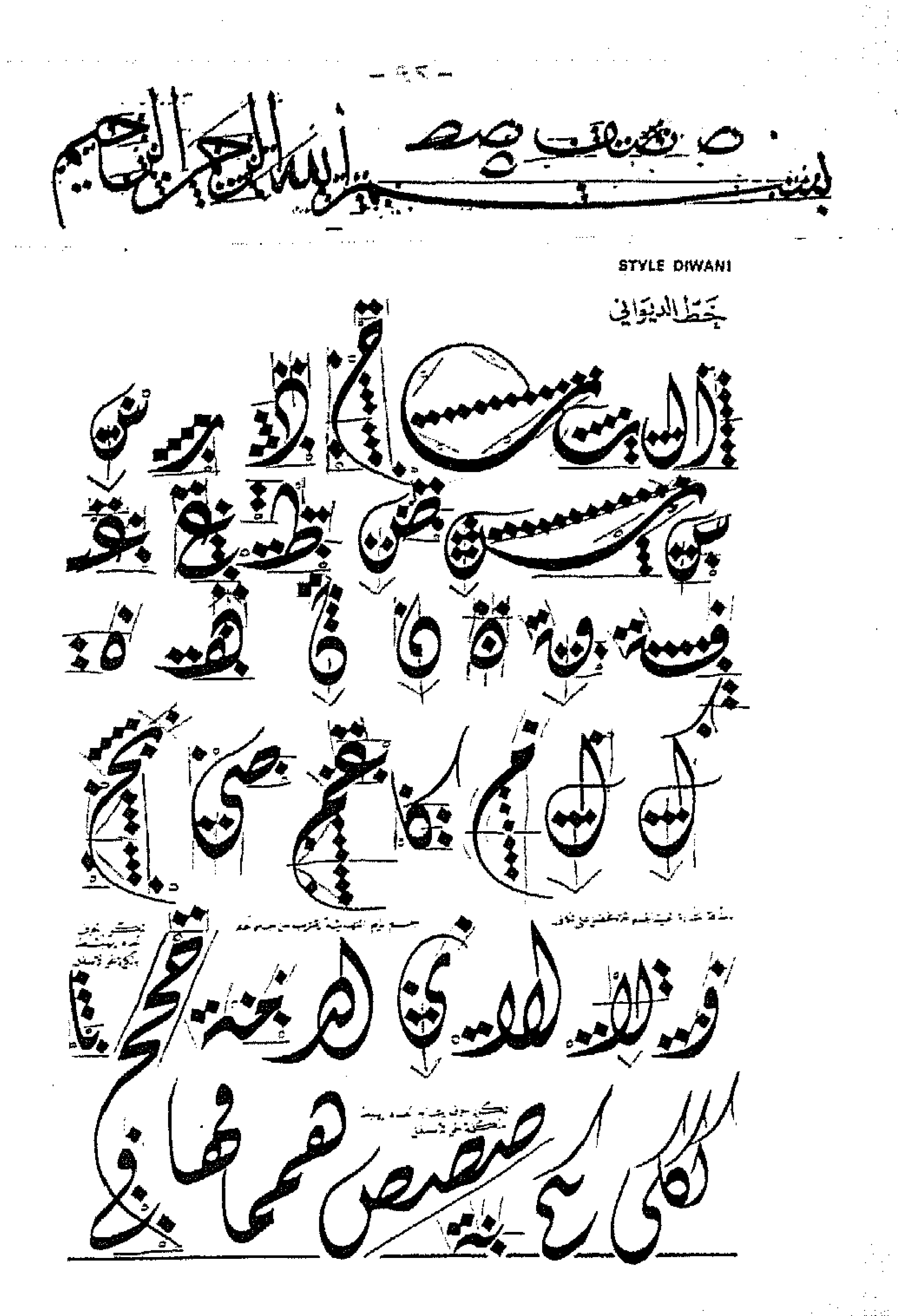
(١٢) نفس المصدر والصفحة.

بذلك نستطيع أن نتصور وجود«وحدة القياس» لهذه المنهجية في كل من الفنون الاسلامية الثلاثة وهي تأخذ الاشكال التالية :

«النقطة في فن الخط .

«ضربة وتر» في فن الموسيقى .

«قامة الانسان» في فن العمارة .



لوحة رقم ١٤٢
النقطة : وحدة قياسيّة لفن الخط :
أ ـ خط ثلثي
ب ـ خط ديواني

إن بعض فلاسفة اليونان كما يقول المستشرق الالماني «بينيس» ذهبوا إلى أن الجسم يتألف من أجزاء صغيرة لا تنقسم، وحاولوا تعيين خصائصها. ومنهم ديمقريط(٣٧٠ق م). وانكر ذلك من فلاسفة اليونان ارسطو(٣٢٢ ق.م.).وهذا الموقف، بين إثبات جزء لا يتجزأ او انكاره، نجده ايضاً عند مفكري العرب. فقد قال به غالبية المعتزلة وجميع الاشاعرة ومنهم الشهرستاني، ونفاه الفلاسفة والنظام وابن حزم[١٣].

تنطلق تلك النصوص من الموقف الاسلامي العام، اي من مسألة الوجود. إذ أن كل شيء وجد بعد عدم، هو حادث، وكل حادث«متناه». وهذا يعني أن كل الموجودات في العالم متناهية بمجموعها الكلي، ومتناهية بعدد أجزاء كل منها.

وقد دعم هذا المذهب في علم الكلام بآيات من القرآن الكريم نذكرمنها قول الله تعالى: ﴿... **وَهُوَ بِكُل شَيء عَلِيمٌ**﴾[١٤] وقوله: ﴿...**إِنَّهُ بِكُلِ شَيْءٍ مُّحِيطٌ**﴾[١٥]. وقوله: ﴿...**أَحْصَى كُلَّ شَيْءٍ عَدَدًا**﴾[١٦]. حيث أن المحاط والمحصى لا يكون إلا منتهي معدود. وايضاً قوله تعالى:﴿...**وَكُلَّ شَيْءٍ أَحْصَيْنَهُ فِي إِمَامٍ مُبِينٍ**﴾[١٧].

وقد تطور هذا العلم عند المسلمين حتى اصبح القول بالجزء الذي لا يتجزأ او الجوهر الفرد في علم الكلام(الذرّة في المصطلح الحديث) فرعاً للقول بالضرورة لوجود الله، وقدرة الله تعالى على كل شيء تشمل تفْريق الجسم حتى إلى مقدار لا تأليف فيه ولا اجتماع قط، اي حتى ينتهي إلى جزء لا ينقسم. وذلك استناداً إلى القاعدة الاسلامية الكبرى في إثبات أن المخلوقات حادثة متناهية، وأن لها كُلاًّ، وغاية، ونهاية[١٨].

من خلال هذا الاستعراض يتجلى لنا فرق جوهري اساسي بين مذهب المتكلمين وبين مذهب ديمقريط بالنسبة لموضوع الذرّة. حيث يرى هذا الاخير أن للجوهر الفرد(الذرّة) صفات وهي خصائص معينة تحدد ماهية الجوهر الفرد[١٩]، كما يعتبره مختلفاً من جسم لآخر. اما المتكلمون فيقولون بوجود شيئين مختلفين في الجسم هما الجوهر الفرد والعرض. فالاول يقوم بذاته[٢٠] وهو الجزء الذي لا ينقسم من كل الاجسام بينما العرض لايقوم بنفسه بل هو قائم بغيره كالحركة واللون والرائحة والطعم وغيرها.

والفارق الثاني الكبير بين المذهبين هو أن الجوهر الفرد أزلي[٢١]باعتقاد ديمقريط بينما هو عند المتكلمين يتجدد

(١٣) بينيس، ص (ج).
(١٤) سورة البقرة: الآية ٢٩.
(١٥) سورة فصلت: الآية ٥٤.
(١٦) سورة الجن: الآية ٢٨.
(١٧) سورة ياسين: الآية ٢٨.
(١٨) بينيس، س، ص،(ج) (د).
(١٩) بينيس، س، ص٨.
(٢٠) نفس المصدر، ص٨.
(٢١) نفس المصدر، ص ٩٦.

الخلق فيه في كل لحظة بمشيئة الله(٢٢). اما الاعراض فإنها لا تبقى إلا لزمان واحد(٢٣) فقط، لأنه لا لبس فيها. كما جاء في القرآن الكريم: ﴿...قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُمْطِرُنَا...﴾(٢٤) وجاء ايضاً: ﴿ ...تُرِيدُونَ عَرَضَ الدُّنيا...﴾(٢٥) وقد سمي عرضاً لأنه إلى انقضاء وزوال(٢٦). يلخص بينيس هذا الاختلاف بين المذهبين فيقول:«إن بين المذهبين فروقاً عظيمة، بحيث لا يمكن القول بأن مذهب الإسلاميين مأخوذ من مذهب اليونان»(٢٧).

ويتبين أن المساحة في الاجسام عند المتكلمين لا ترجع إلى الجوهر الفرد(الذرّة)، لأن هذه الجواهر ليس لها قسط من المساحة، وإنما ترجع إلى التأليف(٢٨). اما بالنسبة لحجم الجسم، فقد ذهب بعض المتكلمين إلى القول:«إن امتداد الجسم لا يرجع إلى أن للجواهر الافراد حجماً بل هو يرجع إلى مجرد التأليف فيها»(٢٩).

إن توجه الفنان المسلم ـ كما تبين لنا سابقاً ـ بمحاكاته منهجية التأليف في الاشياء بدل من محاكاته لشكلها، هو موقف نابع من نظرته للكون: إذ أن ادراك الجسم هو في تأليفه. يقول الباقلاني عن الجسم إنه«جسم مؤلف». ولإثبات وجود صانع للأجسام يقول:«إن كل ذي شكل منها انما حصل كذلك بمؤلف ألّفه وقاصد كونه كذلك»(٣٠).

وهذا يدل على أن الشكل في الجسم لا يقوم بذاته، إنما هو نتيجة تأليف. والتأليف يحدد كل شكل من الاشكال«ونحن نرى الاشكال كافة ونفصل بين بعضها البعض، وندرك اختلافها على المنظرة، وليس يرجع الاختلاف إلا إلى التأليفات، فدل أنها مُدْرَكة»(٣١). ويقول الجبائي(٣٢) عن التأليف في الاجسام:«إنه مدرك بالبصر ويدرك بحاسة اللمس»(٣٣).

ونستنتج من نصوص علم الكلام هذه مدى اهمية التأليف القصوى، لا اهمية الشيء بذاته وصفاته الظاهرة العامة. فإدراك جسم الشيء يتم بإدراك التأليف فيه، وإدراك كل ما تبقى من صفاته من حركة ولون ورائحة وطعم هو إدراك التأليف او الجمع لهذه الاعراض. كما يقول الاشعري:«للجسم اعراض أُلّفت وجمعت»(٣٤).

من خلال هذه المعاني نستدل على أن الفنان المسلم، وضمن هذه المناخات الفكرية العامة، يعمل لتحويل كل شيء في عمله الفني، من اشكال كبيرة وفارغة إلى مناطق او مساحات أو أنغام ذات أجزاء صغيرة متشابهة او متقاربة الشبه في كل منها، وموزعة بإيقاع وضمن منهجية محدودة. ونطلق على هذه الاشياء اسم«المساحة المتحركة» كتسمية مشتركة لكل الفنون المعنية. والفنان هنا ـ في رأينا إنما يعمل من أجل إبراز الحياة الخاصة في اعماله الفنية، التي تنسجم انسجاماً تاماً مع مفاهيم الإسلام، اي أن العمل الفني هو خلق وإبداع وإحداث من الله

(٢٢) نفس المصدر، ص ٢.
(٢٣) الاشعري: مقالات الإسلاميين دار النشر فرانز شتايز بفسبادن ١٩٨٠، ص ٢٧٠.
(٢٤) سورة الأحقاف: الآية ٢٤.
(٢٥) سورة الأنفال: الآية ٦٧.
(٢٦) الاشعري، مقالات الإسلاميين، ص ٣٧٠.
(٢٧) بينيس، س، ص ٠٩٩
(٢٨) بينيس، س، ص ٨.
(٢٩) بينيس، س، ص ٨.
(٣٠) الباقلاني: التمهيد، المكتبة الشرقية، بيروت ١٩٥٧، ص ٢٤.
(٣١) الجويني: الشامل في اصول الدين، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩، ص ٤٠١.
(٣٢) متكلم من المعتزلة.
(٣٣) الجويني: ص ٤٧١.
(٣٤) نفس المصدر، ص ٢٦.

وكسب من الفنان بإمكاناته. فإنه بإظهار الحياة الخاصة لعمله الفني، يؤكد إسلامياً على صفات الحياة بالله مما يشكل دافعاً إبداعياً مهماً في عمله.

نختتم هذه الفقرة بمعنى جميل في تعريف للحياة عند التهانوي يقول فيه:«فالحياة جوهر فرد موجود بكماله في كل شيء، فشيئية الشيء هي حياته وهي حياة الله التي قامت الاشياء بها، وذلك هو تسبيحها موجود من حيث اسمه الحيّ، لأن كل موجود يُسَبِحُ الحق من حيث كل اسم، فتسبيحه من حيث اسمه الحيّ هو عَيْنَ وجوده بحياته»(٣٥)

(٣٥) التهاوني: كشّاف اصطلاحات الفنون، المؤسسة المصرية العامة. ج ٥، ص ١٧١.

الفصل الرابع

تجانس الموجودات في نظر الفن

بعد أن تكلمنا عن طريقة تعامل الفنان مع الشكل الواحد وتحويله إلى مساحة متحركة، ننتقل الآن لنعالج موضوع أثر الإيقاع الانسيابي في العمل الفني ككل. وسنبين أن هذا الإيقاع يعمل على تحويل كل المساحات فيه من حالة الاختلاف في الشكل إلى حالة الانسجام في الجوهر.

ونتناول هذا الموضوع تحت العناوين التالية:

أ - دور «المساحة المتحركة» في موضوع التجانس.

ب - توضيح التجانس في تجاور الجسم المملوء مع الجسم الفراغي.

ج - ماهية التجانس.

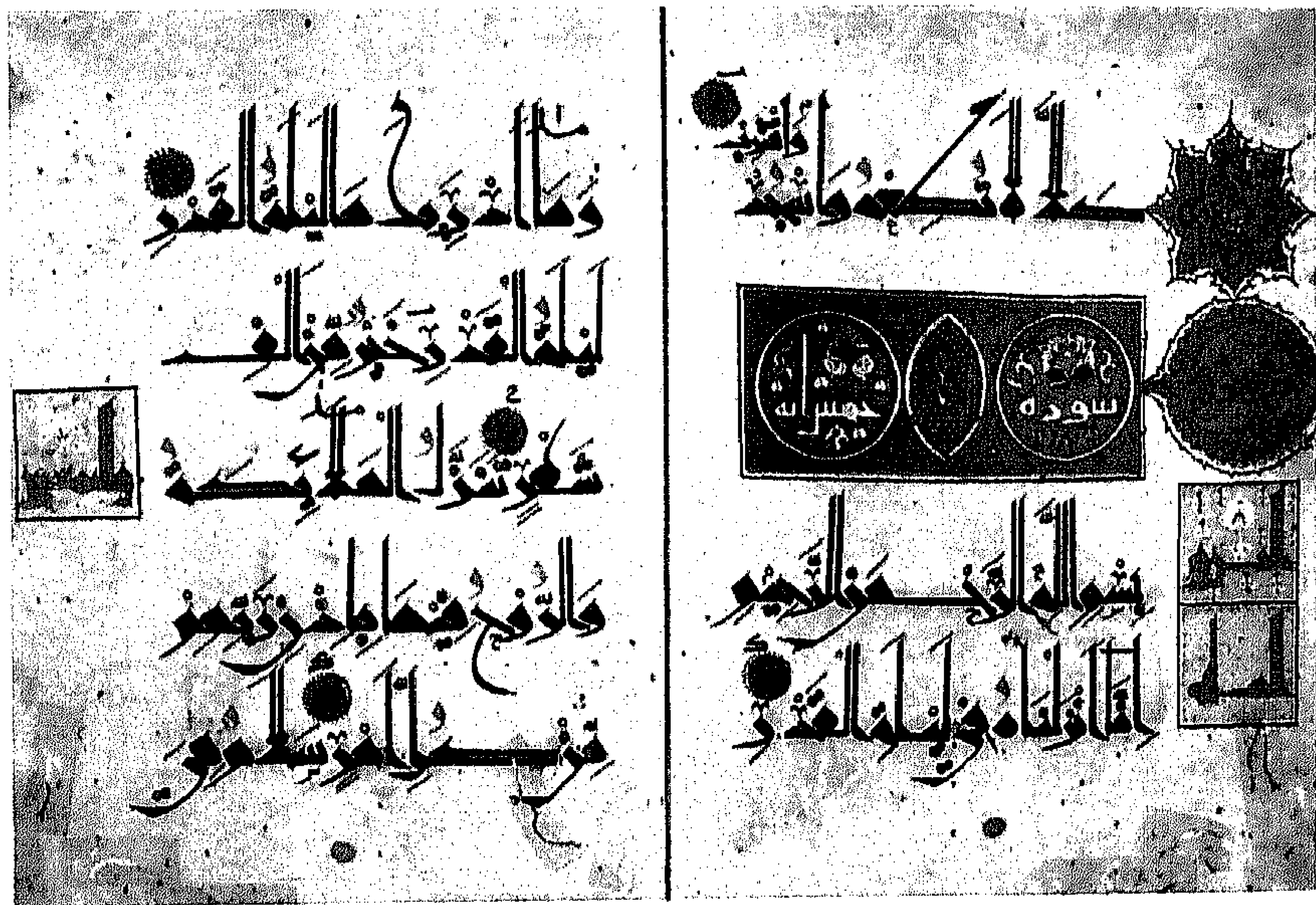
د - استنتاج ملخص.

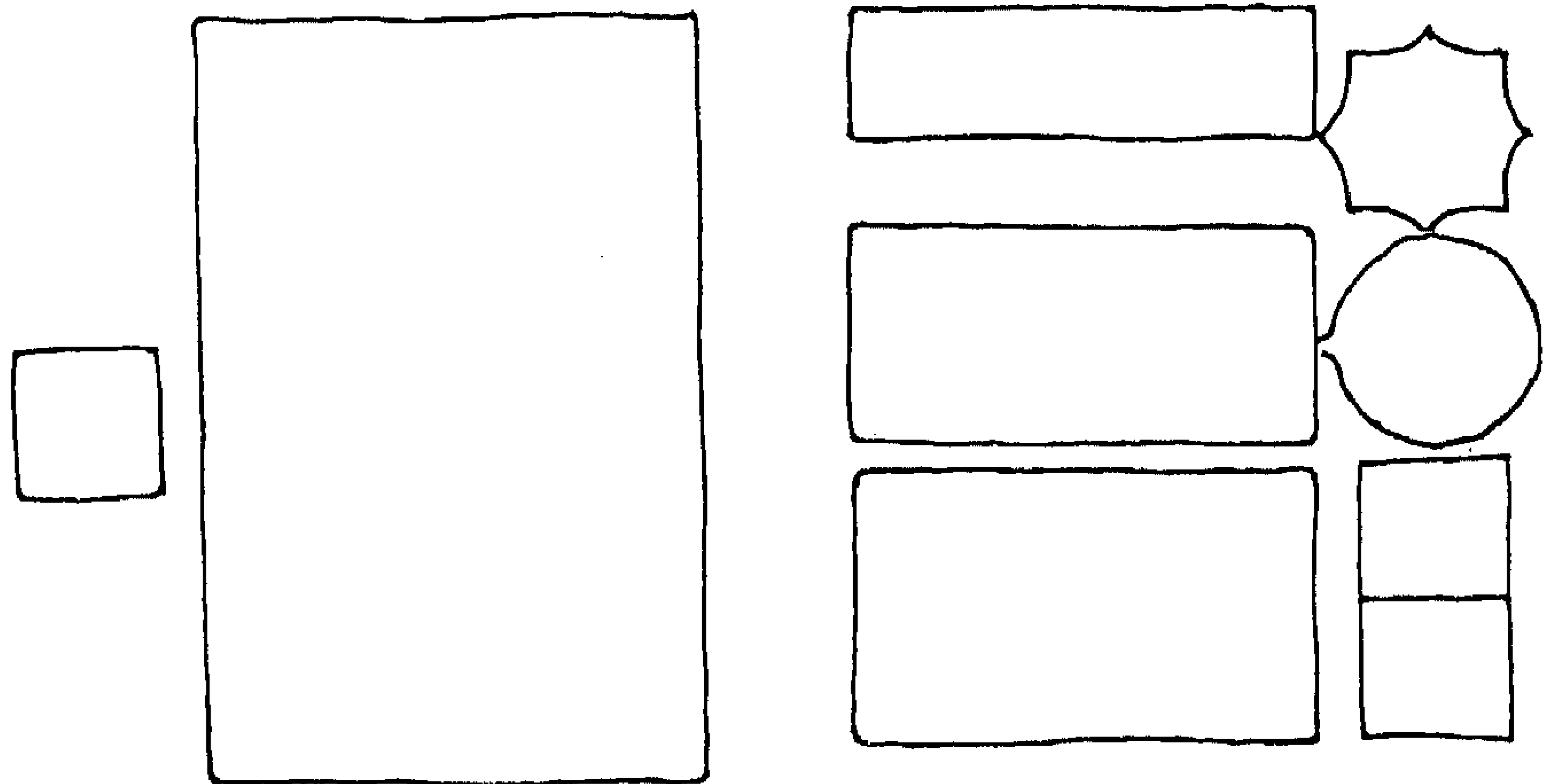
«دور المساحات المتحركة» في موضوع التجانس

يبدو هذا الموضوع أكثر وضوحاً، فيما لو اخذنا من فن الخط صفحة من صفحات القرآن الكريم المخططة، ونظرنا إليها كعمل فني واحد موزع على كامل هذه الصفحة، فنجد اولاً كما في(**اللوحة رقم أ/١٤٣**)، أن الآيات المخططة تحتل مساحة بسيطة محددة اشبه بالمستطيل، ويتخلل الخط فيها إيقاعات متنوعة، وندعو كل ذلك«المساحة المتحركة». ونجد ثانياً مساحات اخرى ذات اشكال بسيطة ومتنوعة، تتضمن زخارف وخطوطاً تشكل بدورها«مساحات متحركة». وكل ذلك موزعاً توزيعاً فنياً في صفحة واحدة من القرآن الكريم المخطط.

إذا حاولنا الآن تجريد هذه المساحات من العناصر الإيقاعية والزخرفية التي تتضمنها، وأبقينا فقط على

أ





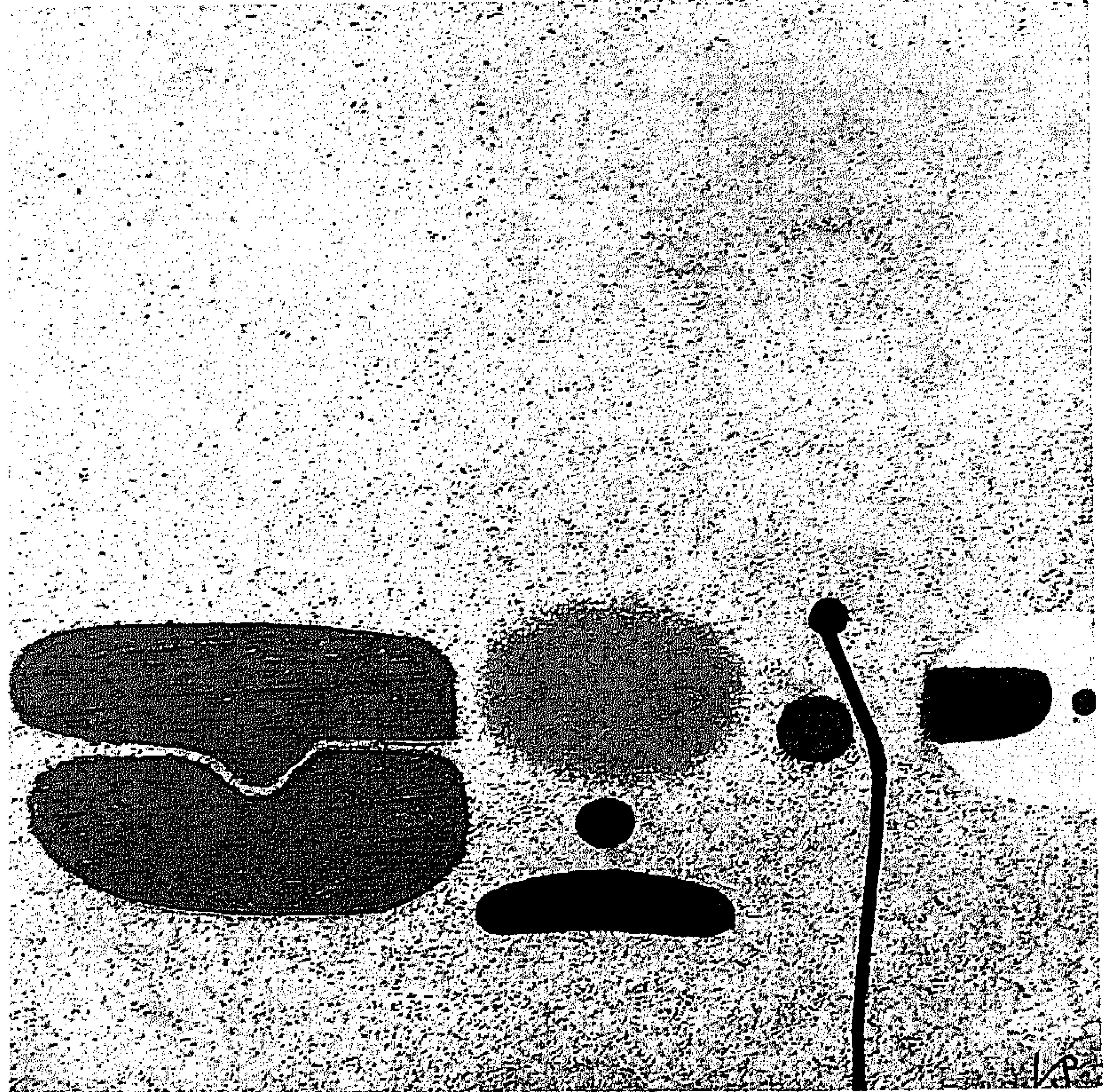
ب

لوحة رقم ١٤٣
أ ـ خط كوفي مشرقي، إيران (٤٦٦ هـ/١٠٧٣م)
ب ـ المساحات بعد تجريدها من محتوياتها

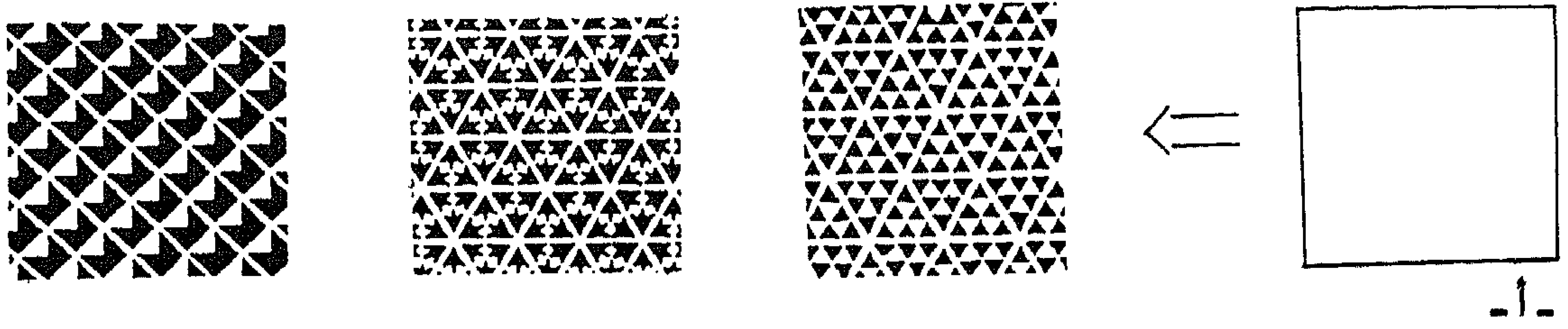
أشكالها العامة الصافية كما هو مبين في(اللوحة رقم ب/١٤٣) سنجد عندئذٍ أننا اولاً، امام شيء آخر يختلف تماماً، ليس له اي صلة بالفن الإسلامي على الإطلاق، وبالتالي تبرز امامنا صعوبة تصنيفه تحت أيّة صيغة من صيغ الفنون الاخرى، ذلك أنه فقد سبب وجوده، اي حركته، وبالتالي حياته كفن.

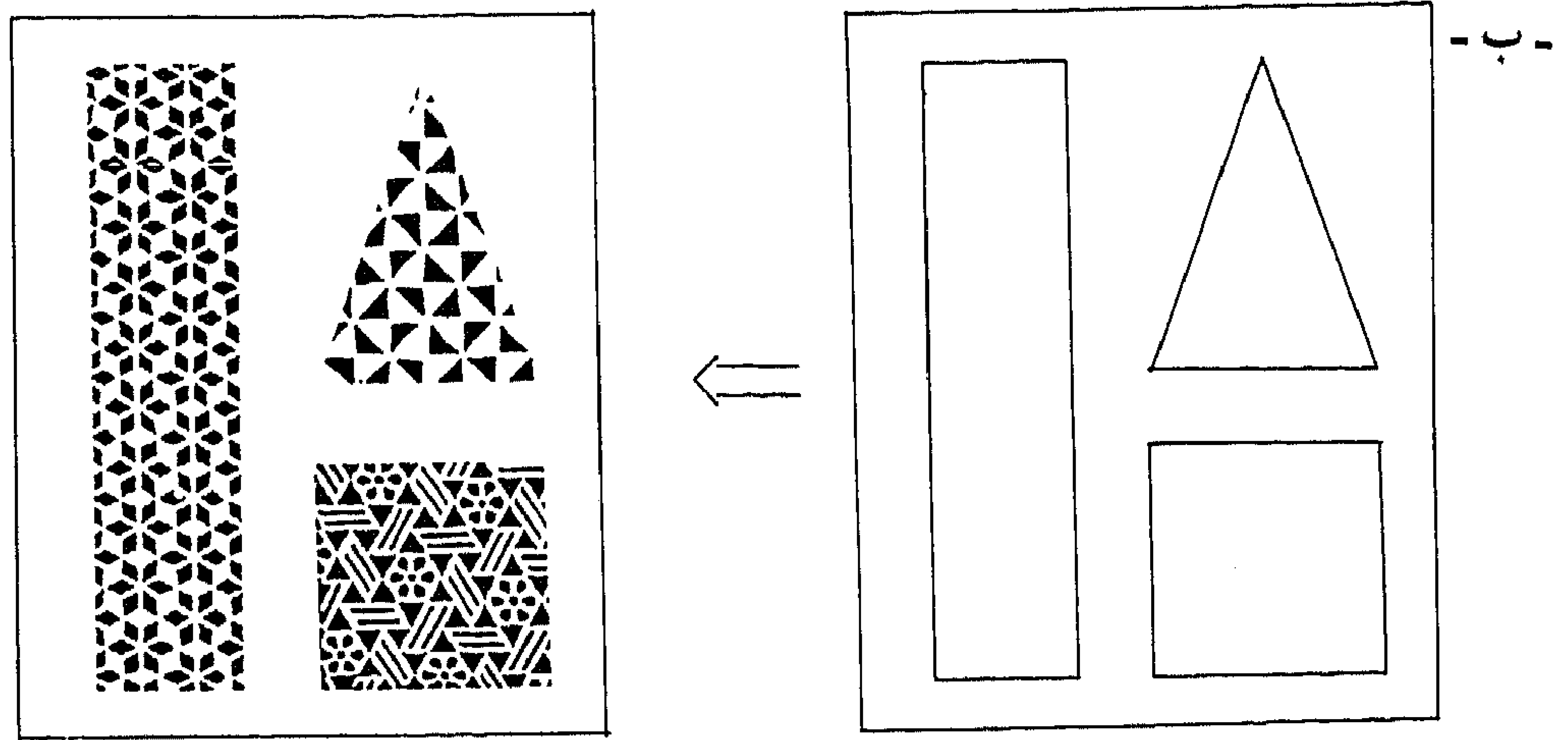
في مثل هذه الحالة، وفي بعض صيغ الفنون الغربية يتعاطى الفنان الغربي احياناً مع هذه المساحات الصافية انطلاقاً من اعتبارات اخرى، اي أنه مثلاً، يعمل على توزيع أشكالها المتنوعة والمتناقضة، آخذاً بالاعتبار صفاتها الشكلية بالذات، ليحقق بالتالي الحركة التي غالباً ما تكون تشنجية في هذا العمل، حيث يضفي عليه الحياة الفنية كما في النموذج المبين في(اللوحة رقم ١٤٤). لقد اراد الفنان الغربي في المقام الاول هنا، أن تكون المساحات الكامنة في هذا العمل ذات اشكال محددة ومنتهية، وبعبارة اخرى أن تعتبر كل مساحة منها وحدة لا تتجزأ. وأن تكون في المقام الثاني متناقضة سواء أكان ذلك بالشكل ام باللون. وانطلاقاً من كل ذلك، تم توزيع هذه المساحات بطريقة التجاور لإظهار التناقض الحاد بين سمات تلك المساحات. هذه الطريقة تساعد على إبراز التوتر القائم في العمل وبالتالي في حركته، وذلك ما يؤدي بالمشاهد إلى حالة الانفعال.

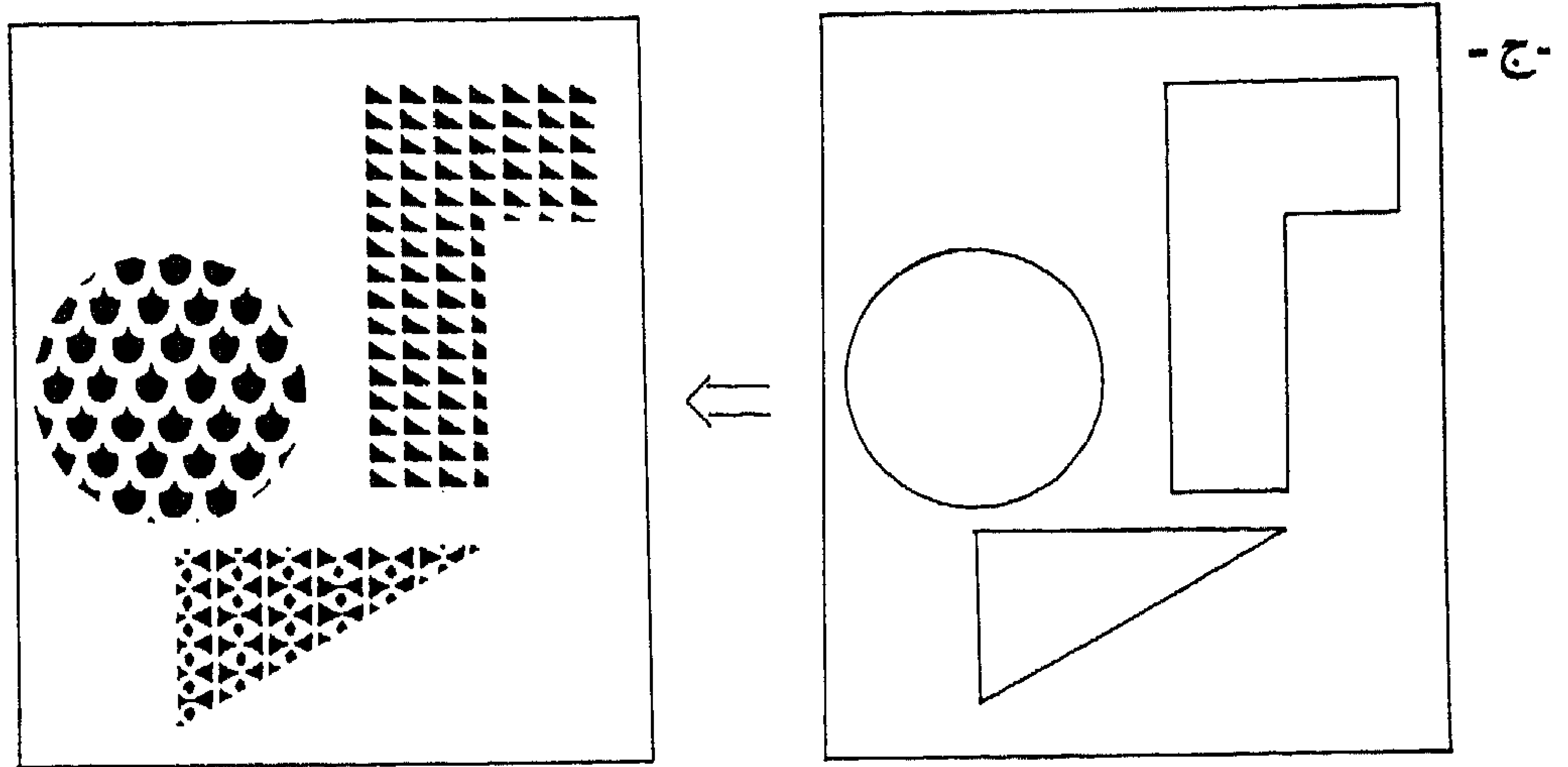
بعد التجربة الاولى التي قمنا بها بتجريد المساحات المتحركة من جزئياتها، نستعرض الآن تجارب أخرى، وذلك لاستكمال إثبات اهمية الجزئيات في العمل الفني الاسلامي، وهو ما تظهره(اللوحة رقم١٤٥) بالتفصيل.



لوحة رقم ١٤٤
عمل تشكيلي
لفيكتور باسمور(Victor Pasmore)







لوحة رقم ١٤٥

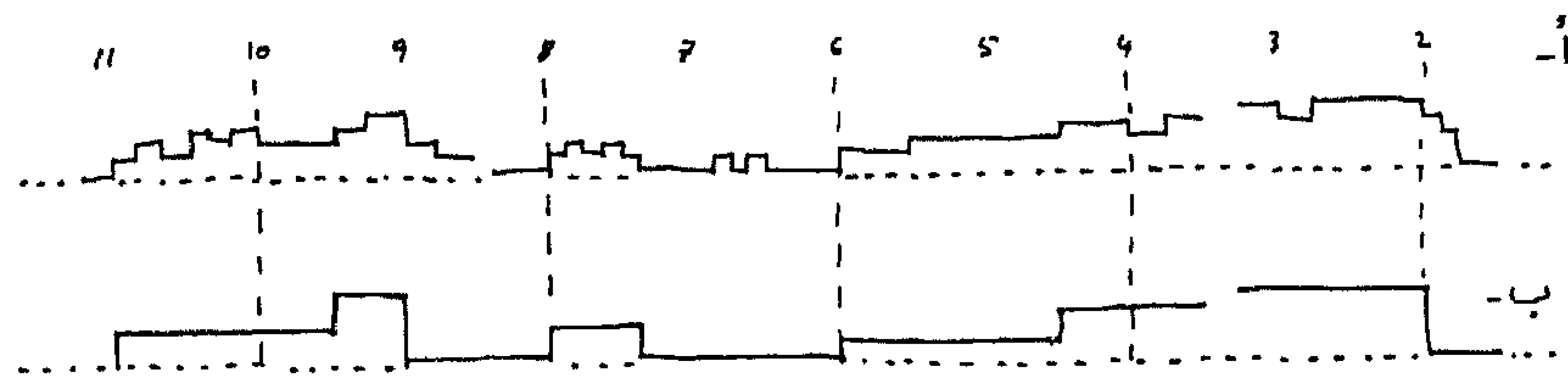
أ- مساحة جامدة ← مساحة متحركة

ب- توزيع جامد ← توزيع متحرك

ج- تاليف ذو حركة متكسرة ← تاليف ذو حركة ضمنية إنسيابية، وحركة ظاهريّة متكسرة

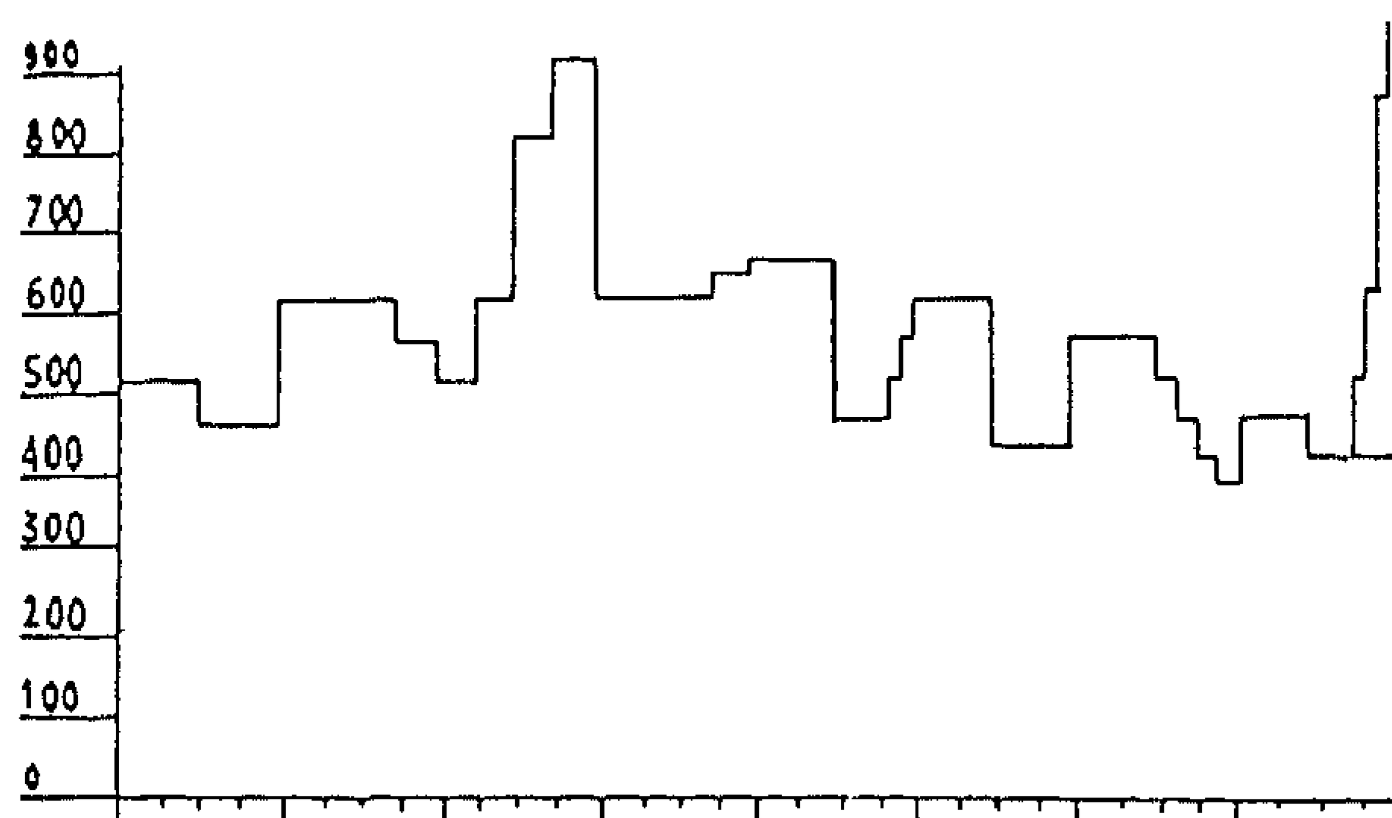
اما بالنسبة للموسيقى فقد سبق وبينا حسب دراستنا، أن الجملة الموسيقية عبارة عن نغمات، او نغيمات صغيرة، مرصوف بعضها إلى جوار بعض، وهذه النغيمات تشكل الإيقاع الدقيق في هذه الجمل. وكنتيجة لتلك العناصر تنشأ الجملة الموسيقية اي«المساحة المتحركة» بأشكالها المتنوعة: متموجة او متمايلة او ممدودة إلخ... وكل هذه الصيغ ذات خط غلافي انسيابي.

لنحاول الآن وأثناء سماعنا لجزء من تجويد الشيخ مصطفى إسماعيل(**لوحة رقم أ/١٤٦**) ألا نعير انتباهنا لتلك الزخارف الصوتية الدقيقة والتي منها ما يسمى بالعُرَب، ونختزل الجملة النغمية إلى أجزاء محددة الخطوط، وهكذا نحصل على الخطوط الغلافية الظاهرة مثلاً في الرسم التالي(**لوحة رقم ب/١٤٦**). في هذه الحالة نصبح



لوحة رقم ١٤٦

امام صيغة لحنية غير انسيابية، وتكاد تكون متكسرة، وبالتالي فهي لا ترتبط بالموسيقى الإسلامية بأي رباط كونها فقدت تفاصيلها التي تساعد على انسيابيتها. ومن جهة أخرى لا نراها ترتبط بالموسيقى الغربية ايضاً كونها غير مركبة في الاصل وفق القواعد الجمالية للتركيبة الدرامية. هذه الموسيقى الدرامية التي تنطلق بالغالب من الجمل الموسيقية الصافية غير المزخرفة، لتظهر بذلك تناقضها بوضوح، وترتبط ببعضها بالتالي بحركة تكسّرية كما هو ظاهر في المثل السابق الذي نورد هنا قسماً منه يبيِّن اللحن الاساسي فيه(**لوحة رقم ١٤٧**).

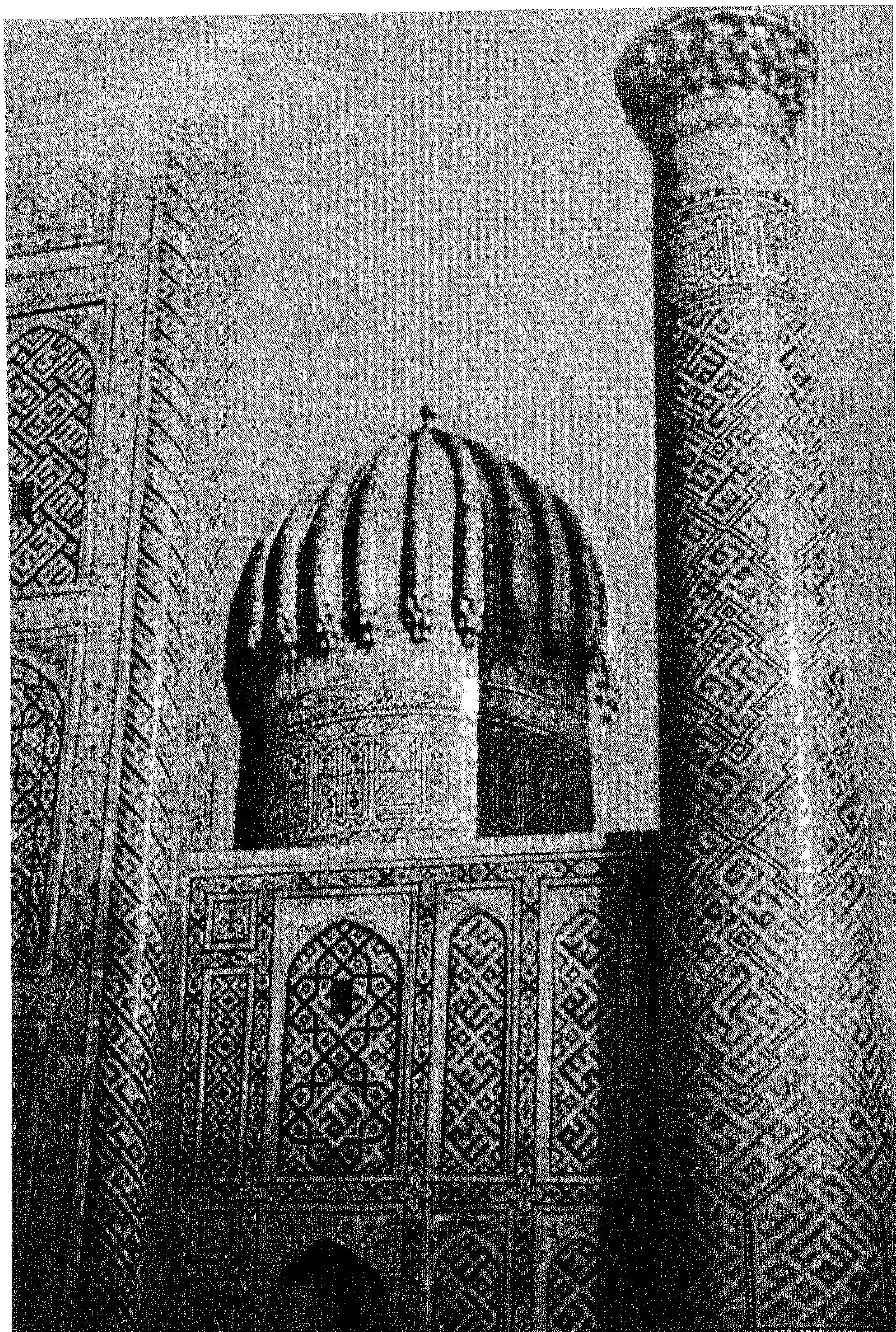


لوحة رقم ١٤٧

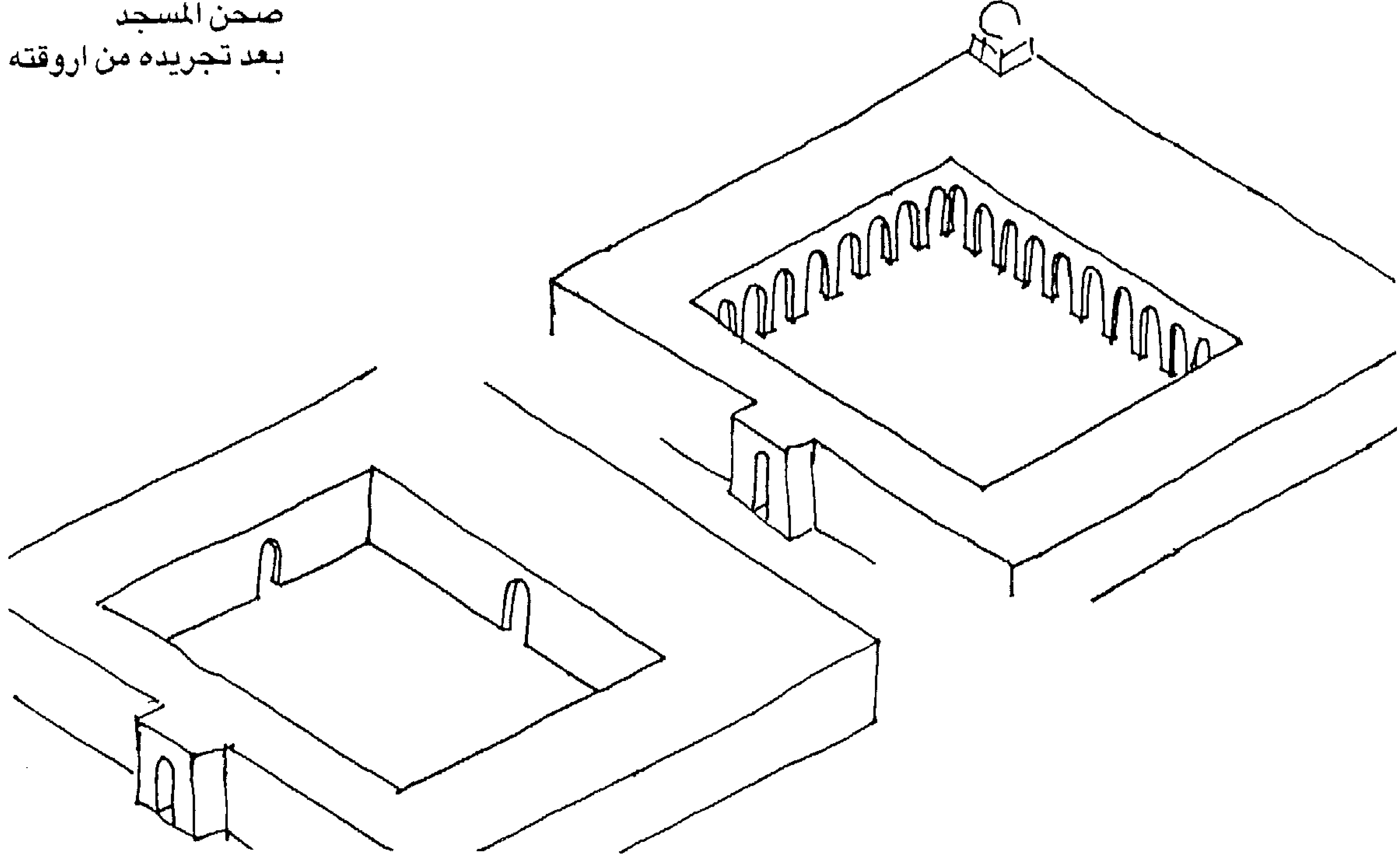
بعودتنا إلى مثالنا المأخوذ من الموسيقى الإسلامية، وهو المبسط والمجرد من زخارفه (لوحة رقم ١٤٦/ب)، نكون امام اصوات موسيقية لا تعبير لها ولا معنى، اي دون حياة فنية، ويتحول الإيقاع فيها إلى تكرار مُملْ، وكأنما يمنع المستمتع من بلوغ غايات ومحطات مستحضرة اصلاً في ذهنه عند نهاية كل نغمة او جملة، كما اعتادت الاذن عليه عند سماع الموسيقى الغربية.

وننتقل الآن للحديث عن الفن المعماري حيث لا يمكننا تصور عمارة إسلامية وفق تصميمها التراثي، خالية من عناصرها الإيقاعية المتنوعة: من اعمدة وقناطر ومساحات زخرفية، بالإضافة إلى ما يتخللها من عناصر فراغية. مثلاً نجد احياناً أن الواجهات في العمارة الاسلامية تتألف الواحدة منها من تجمع أشكال واحجام مختلفة جداً ومتناقضة، إلا أنها تصبح بعد معالجتها إسلامياً متجانسة، لأن كلاً منها يتضمن مساحات متحركة(مملوءة بالزخرفة) او عناصر معمارية إيقاعية، وهذا ما يبدو جلياً في المثل المعروض في(**اللوحة رقم ١٤٨**) التي تظهر واجهة المدرسة والمصلى«شيردور» في سمرقند.

من ناحية أخرى، لنتصور انفسنا وسط صحن احد المساجد(كمسجد الحاكم بمصر) بحيث لا توجد اروقة مسقوفة ولا زخارف، بل هناك جدار يلفنا من كل جانب، مع احتمال وجود ابواب رئيسية تؤدي إلى داخل الاقسام المحيطة بمحاور محددة الاتجاه. ضمن هذا الوضع التصوري، يفقد الصحن معناه كمكان مريح وساحة تجمع ولقاء،ويتحول إلى مجرد مَنْوَرٍ كبير او ساحة عبور سريع. من الناحية الجمالية تتحول العلاقة التجاورية بين الفراغ الكبير(الصحن) والاقسام المحيطة، من علاقة كانت ذات طبيعة تجانسية تتسم بالحركة لتداخل الفراغ



لوحة رقم ١٤٨
مدرسة ومصلّى شيردور،
سمرقند
(١٠٥٧هـ/١٦٤٧م)



بالجسم المملوء بواسطة الاروقة، إلى علاقة ذات طبيعة تناقضية تتسَّم بالجمود، وظيفتها فصل الفراغ عن المملوء كما بينه الرسم التالي(**لوحة رقم ١٤٩**).

وانطلاقاً من التجارب السابقة للفنون الثلاثة، يمكننا أن نستنتج أن تجاور الاقسام المختلفة في العمل الفني الواحد، يرتكز على تجانس هذه الاقسام. وهذا التجانس سببه«المساحات المتحركة» القائمة في كل قسم من اقسام العمل والموزعة في فضائه.

إن ما اسلفنا الحديث عنه في الفنون الثلاثة عن اهمية الفراغ في الفنون الاسلامية - وخاصة ما اشرنا إليه في المثل الاخير لفن العمارة - يضعنا في مواجهة ظاهرة مهمة في هذه الفنون . وهي حالة التجاور القائم بين الجسم الفراغي والجسم المملوء فيها، وهذه الحالة في الظاهر تمثل اقصى درجات التناقض، مما يتطلب منا توضيح ماهية هذا التجاور بالنسبة للفنون الاسلامية الثلاثة على السواء، والذي سيكون موضوع بحثنا في القسم التالي.

ب ـ توضيح التجانس في تجاور الجسم المملوء مع الجسم الفراغي

قبل أن نناقش هذا الموضوع، نتوقف امام مسألتين اساسيتين: المسألة الاولى وتتمثل، برأي بعض الباحثين الذين يعتبرون ظاهرة انتشار الزخرفة الإسلامية بكل اساليبها ـ من عناصر كتابية ونباتية وهندسية في كل المساحات ـ ظاهرة سببها «الخوف من الفراغ». والمسألة الثانية وهي موضوع بحثنا في هذا القسم، تنطلق بالاساس من نفي صحة الرأي في المسألة الاولى، وتعتبر أن الفراغ والزخرفة يتجاوران بتآلف وتناغم في العمل الفني الواحد، وأن وجودهما معاً وجود اساسي في بنية هذا العمل. مما يؤدي إلى الاستنتاج التالي: إن تجاور الجسم الفراغي مع الجسم المملوء بالعمل الفني الإسلامي الواحد هو تجاور تجانسي وليس تناقضياً.

إن نظرية «الخوف من الفراغ» تستند بالاساس إلى مقولة ارسطو الفيزيائية القائلة بعدم وجود الفراغ في الطبيعة[1]، بمعنى اخر، خوف الطبيعة من الفراغ. وقد انعكست هذه النظرية على تفسير كل ظاهرة انتشار الزخرفة في الفنون، وخاصة في الفن الاسلامي، من باب أن الانسان وبسبب خوفه من الفراغ، يقوم بتغطية المساحات بعناصر اخرى مرئية.

ولكي نتطرق إلى هذا الموضوع، نتناول آراء الباحث الفرنسي الكسندر بابادوبولو، لكونه من انصار تفسير ظاهرة انتشار الجزئيات الدقيقة (الزخارف) على المساحات المنمنمة وغيرها من الفنون الإسلامية كالعمارة مثلاً، اعتماداً على قاعدة «الخوف من الفراغ»[2]. وعلى هذا الاساس فسَّر بابادوبولو وجود الزخارف بكثافة في المنمنمات الفارسية، وخاصة على المساحات التي تمثل الطبيعة، وعلى ارضيات وجدران اسقف المباني كما هو منظور في كل جانب في المنمنمة الفارسية[3]**(لوحة رقم ١٥٠)**. كما فسر الباحث على هذا الاساس انتشار الزخرفة في المنمنمة العربية كما وجدت في إطارها[4]، وعلى ثياب الشخصيات المرسومة والتي كانت تظهر هنا بشكل زخرفة هندسية او نباتية او تكون نتيجة تبسيط لثنيات قماش الثياب وتكرار لخطوط هذه الثنيات[5]**(لوحة رقم ١٥١)**.

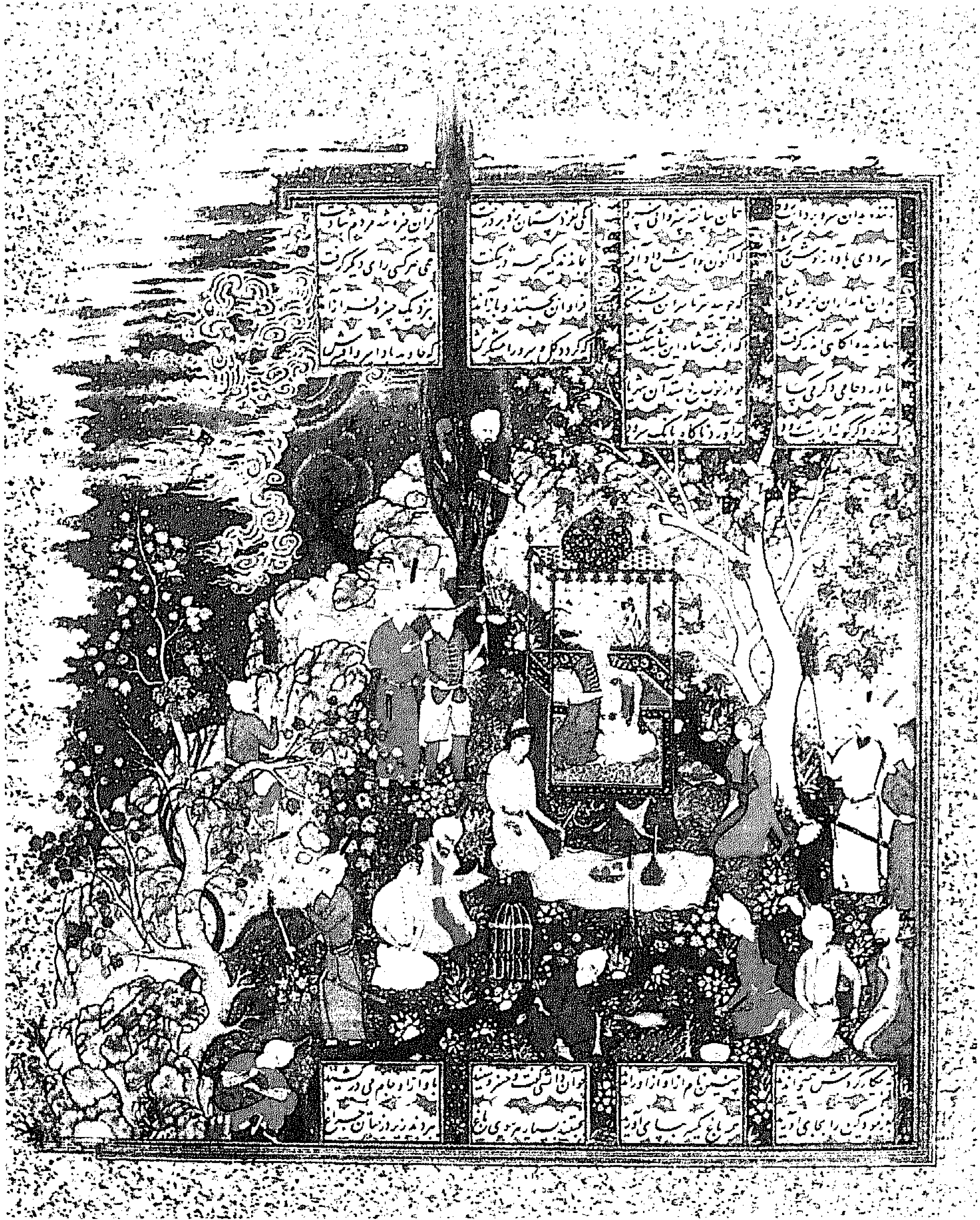
(١) ارسطو: الطبيعة، ترجمة إسحاق بن حنين، حققه وقدمه عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ج ١، ص ٣٦٢، ٣٨١، ٣٩٨.

(٢) بابادوبولو، ص ١٠٨.

(٣) نفس المصدر، ص ١٠٩.

(٤) نفس المصدر، ص ١٠٨.

(٥) نفس المصدر، ص ١١١.



لوحة رقم ١٥٠
منمنمة فارسيّة،
رسم ميرنا علي

من جهة ثانية، فقد تحدث بابادوبولو عن مساحات اخرى فارغة في المنمنمات إلى جانب المساحات المزخرفة. وهي الخلفية الصافية اللون في المنمنمة العربية[٦] نذكر منها ما رسمه الفنان البغدادي المشهور الواسطي (**لوحة رقم ١٥٢**)، والمساحات الفارغة والبيضاء الموجودة إلى جانب المساحات المزخرفة الاخرى في بعض المنمنمات

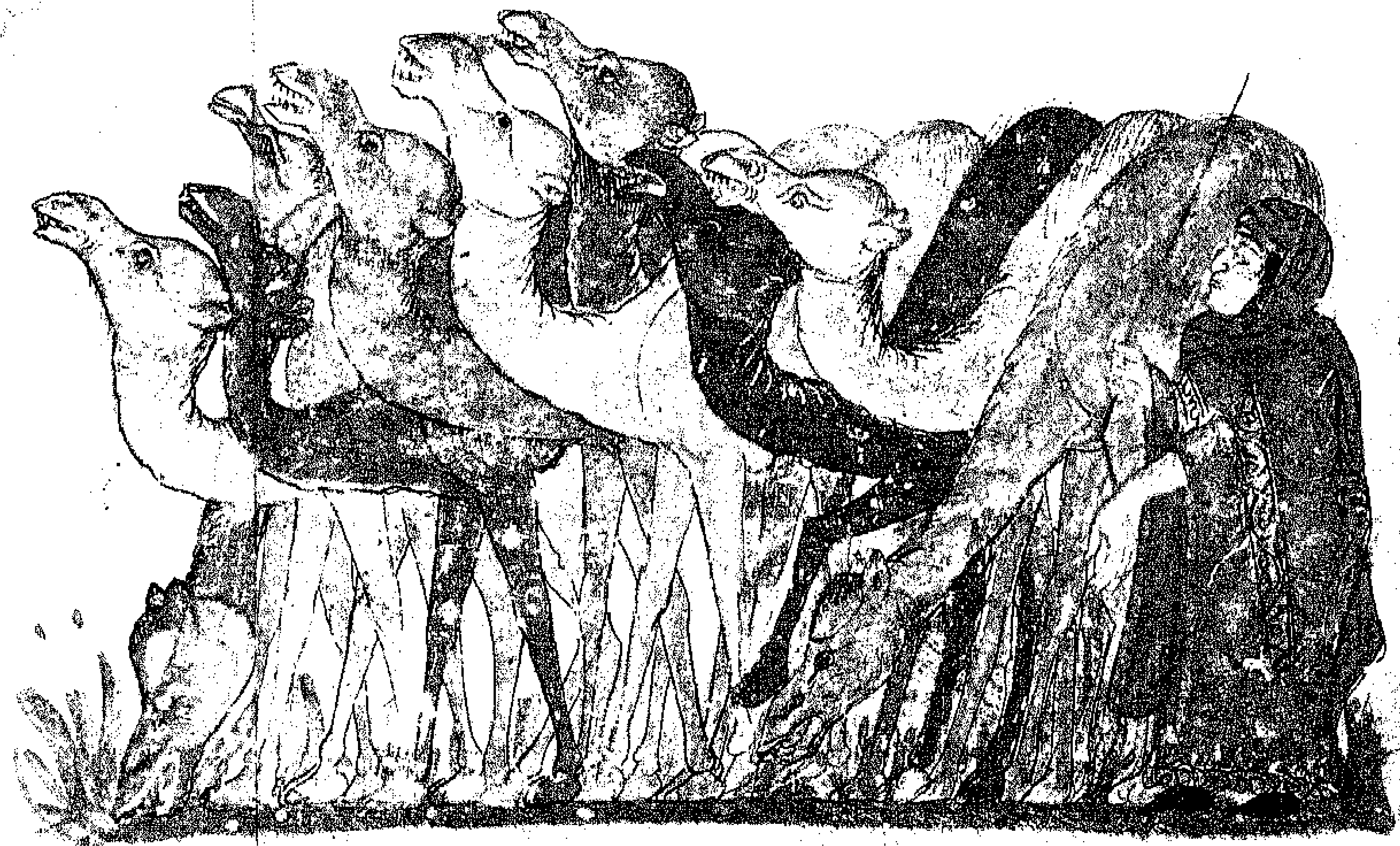
(٦) بابا دوبولو، ص ١٠٨.

حتى يؤمر فينفخ والقرن شبه البوق ودايرة راس البوق كعرض السموات والارض وهو شاخص ببصره

نحو العرش ينتظر متى
يؤمر فاذا نفخ فيه
صعق من في السموات
ومن في الارض الا من
شاء الله قالت
عايشة رضي الله عنها
قلت لكعب الاحبار
سمعت رسول الله صلى
الله عليه وسلم يقول يا
رب جبرئيل وميكائيل
واسرافيل اما جبرئيل
وميكائيل سمعت بهما
في القران واما اسرافيل
فاخبرني عنه فقال
كعب الاحبار انه ملك
عظيم الشان له اربعة
اجنحة احدها في
المشرق والاخر في

المغرب والثالث تسربل به من السماء الى الارض والرابع التثم به من عظمة الله تعالى قدماه تحت الارض السابعة وراسه انتهى الى اركان قوائم العرش وبين عينيه لوح من جوهر فاذا اراد الله تعالى ان يحدث في عباده امرا امر القلم ان يخط في اللوح الى اسرافيل فيكون بين عينيه ثم ينتهي الى ميكائيل عليه السلم وله اعوان في جميع العالم حتى الاركان والمولدات ينفخون فيها ارواحها فيصير معدنا وحيوانا ونباتا وهي القوى التي بها حياتها

لوحة رقم ١٥١
منمنمة عربيّة،
كتاب عجائب المخلوقات،
القزويني،
العراق (٧٧٢ هـ / ١٣٧٠م)



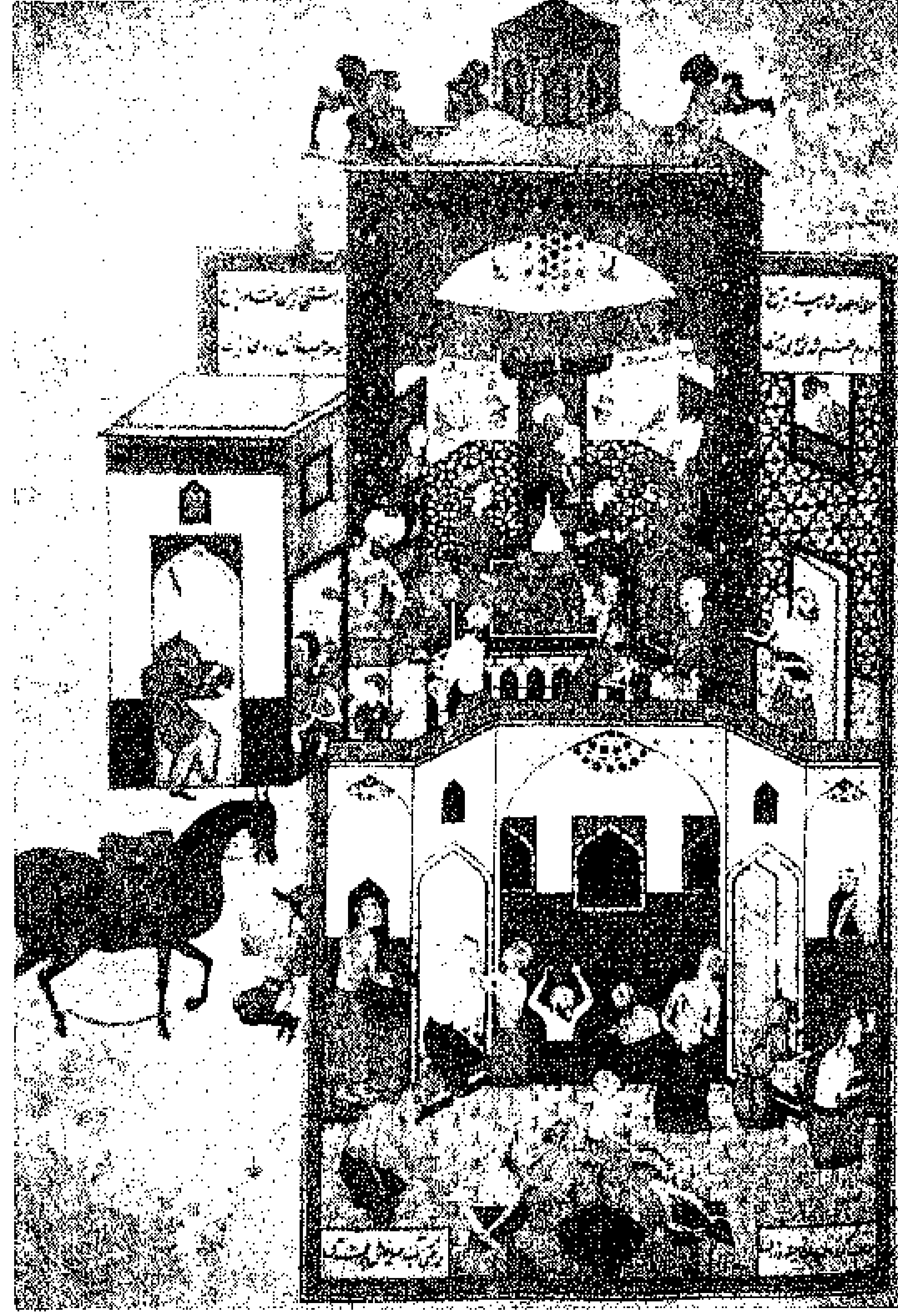
لوحة رقم ١٥٢
منمنة عربيّة،
رسم الواسطي
الشهير، العراق
(٦٣٤ هـ / ١٢٣٧م)

الفارسية[٧](لوحة رقم ١٥٣). اعطى باباذوبولو اهمية كبرى لهذه المساحات الفارغة وسماها(مجال الراحة والهدوء)[٨]. لكننا إذا تأملنا هذا الموضوع لا نستطيع إدراك أزدواجية الحال في المنمنمة الإسلامية، مما يضعنا امام هذا التساؤل: كيف يمكن أن تعطي نظرية«الخوف من الفراغ» مفعولها في قسم من العمل (حيث المساحات المزخرفة) ويتوقف مفعولها في قسم آخر من العمل نفسه (حيث المساحات الصافية) دون إعطاء اي توضيح لحقيقة ظاهرة التجاور القائمة بين المساحات المملوءة والمساحات الفارغة، ودون البحث عن جوهر هذه الظاهرة في الفن الاسلامي بشكل عام!

وموجز القول، إننا نعتبر أن نقد الفنون الاسلامية من قِبَل بعض الباحثين بإخضاعها لمقاييس غير نابعة من

(٧) نفس المصدر، ص ١١١.

(٨) نفس المصدر والصفحة.

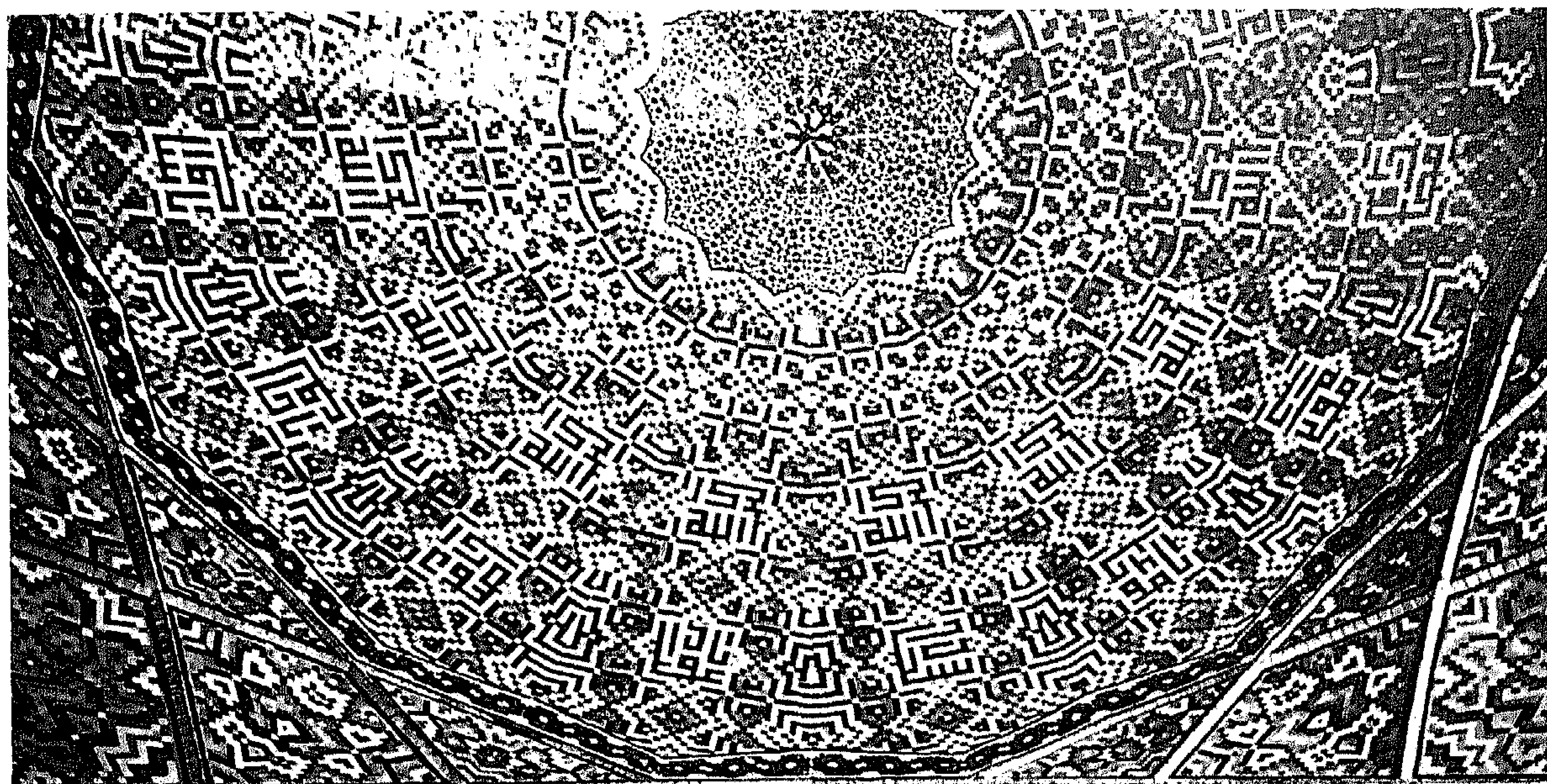


لوحة رقم ١٥٣
منمنة فارسيّة

البيئة الإسلامية، قد يبعدنا عن إدراك الجماليات الحقيقية لهذه الفنون، وربما يمكن تطبيق نظرية «الخوف من الفراغ» على الفنون المتأثرة بالفكر اليوناني، والتي تجد في مصدرها جوهر نظرية ارسطو. وبالتالي لا يمكن أن تفرض هذه النظرية نفسها على مختلف فنون العالم، ولا يمكن لها أن تكون نظرية كونية. انطلاقاً من كل ذلك، فإننا نشكّ كثيراً في مدى صلاحية تطبيق نظرية«الخوف من الفراغ» على الفن الاسلامي.

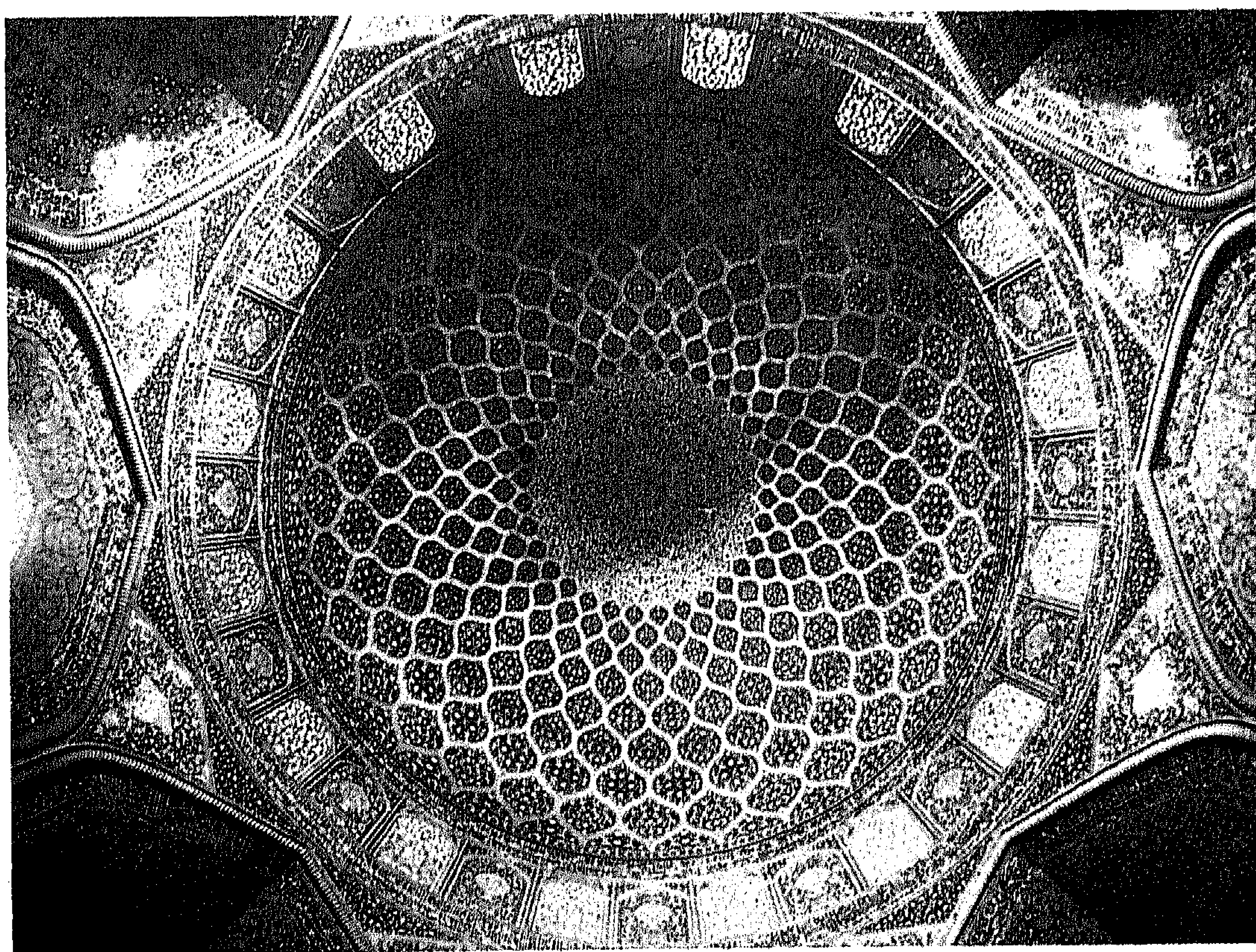
اما بالنسبة للمسألة الثانية والمتعلقة بالتحقيق في طبيعة تجاور المساحات الفارغة والمساحات المملوءة في الفن الاسلامي، فنبدأ بالانطباعات التي تحصل لنا عند المشاهدة، حيث ننطلق اولاً من رفض صلاحية نظرية«الخوف من الفراغ» في تفسير ظاهرة المساحات الفارغة.

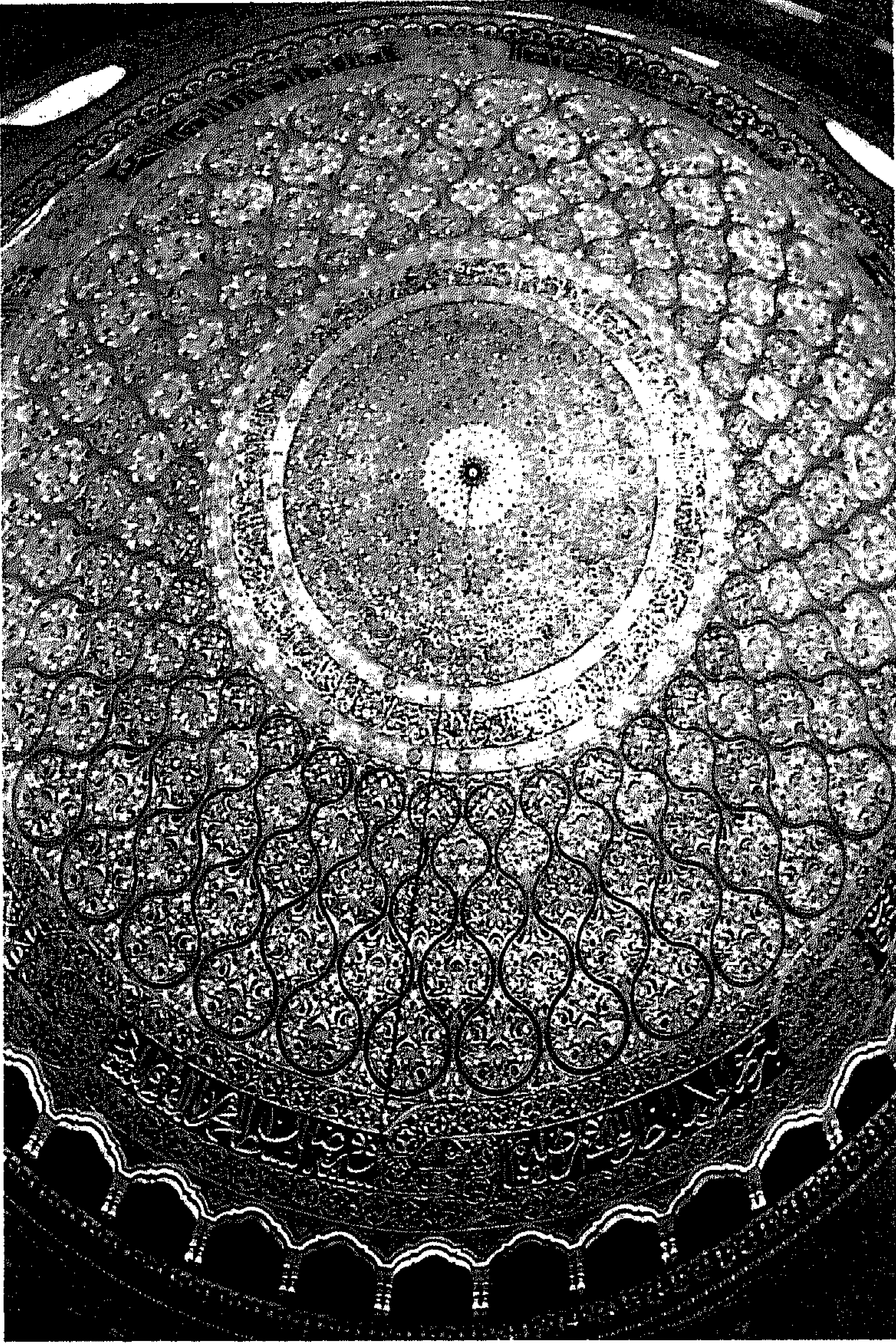
نعود بالذاكرة قليلاً إلى الوراء، عندما صورنا الحركة التي شعرنا بها اثناء تجوالنا داخل المسجد ذي القبة الوسطية، وحيث برزت قوة المساحات الزخرفية في التخفيف من ثقل المادة على امتداد الجدران والاسقف ذات الابعاد الكبيرة، كما في المساجد العثمانية وغيرها، بالإضافة إلى أثرها في نقل الحركة بطريقة انسيابية نحو قمة القبة الوسطية الكبرى. ونلاحظ ونحن نتأمل الزخارف المنتشرة على القبة الوسطية، أن غالبيتها تندرج بعناصرها



لوحة رقم ١٥٤
قبّة مدرسة
ومصلّي السلطان حسن،
القاهرة

لوحة رقم ١٥٥
قبّة جامع الشيخ «
لطف الله» أصفهان،
إيران (١٠٢٩هـ / ١٦١٩م)





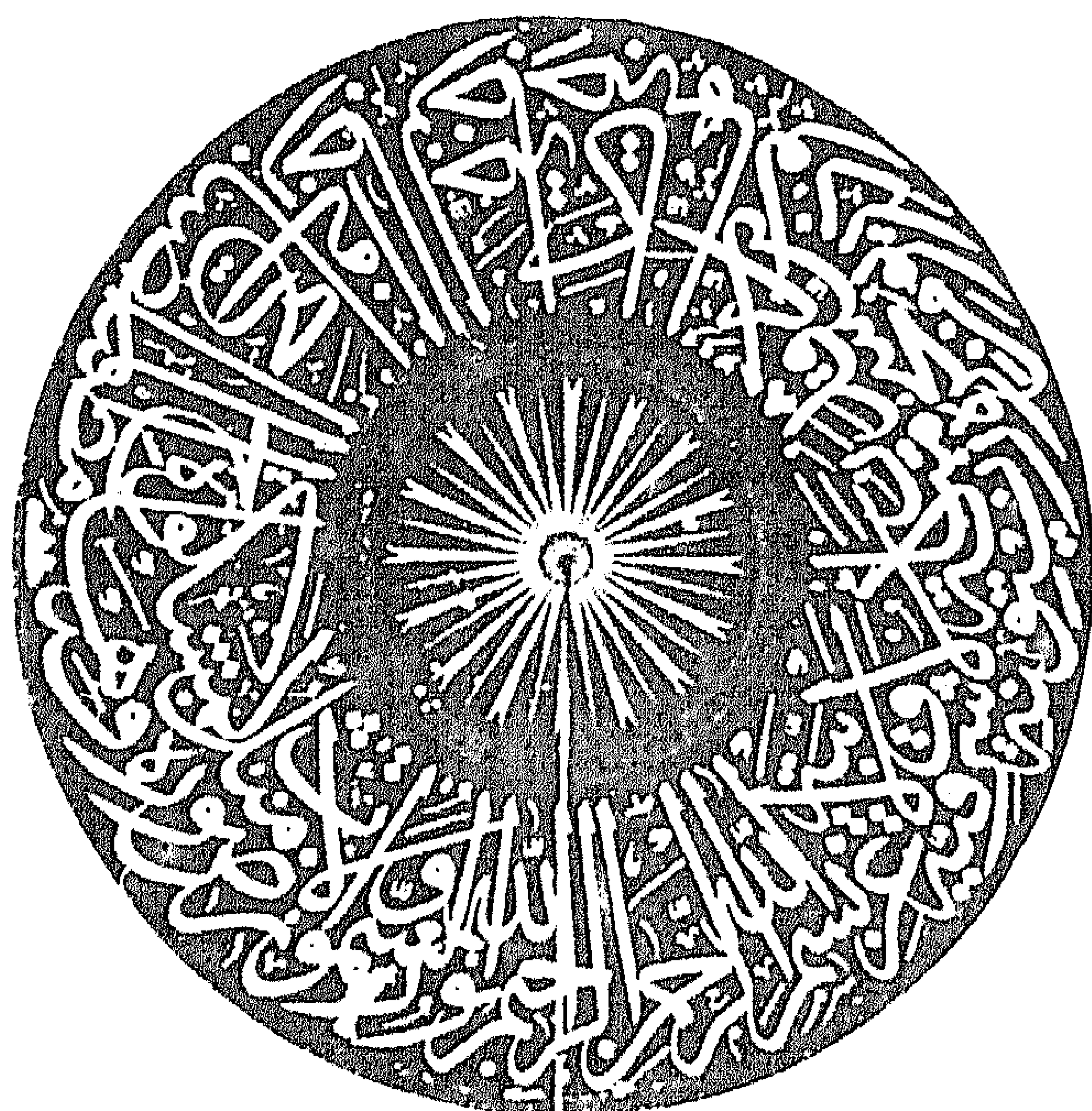
لوحة رقم ١٥٦
قبة مسجد الصخرة،
زخرفة في عهد العثمانيين،
القدس

المختلفة من حيث الدقة. بخط تصاعدي نحو وسط القبة، هنا يخيل إلينا أنه يصعب تمييزها بالعين المجردة، وفي هذه الحالة تكون الزخارف قد حولت هذه المساحة من القبة بإيحاءاتها إلى مادة في منتهى الشفافية، كما لو كانت هذه المساحة فراغاً. ومن هذه المساجد نذكر: مسجد قبة الصخرة في القدس الشريف وبعض المساجد الاخرى(**لوحات رقم ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦**).

وقد تنتهي الزخرفة في الوسط بتخطيط لآية قرآنية كريمة يأخذ شكلاً دائرياً، وتنطلق فيها احرف الالف من نقطة المركز لتشكل إيقاعاً نورانياً مشعاً(**لوحة رقم ١٥٧**). ونشير هنا أنه في مسجد آيا صوفيا خطط المسلمون آية: **﴿ اللَّهُ نورُ السَّمواتِ والأرضِ ﴾**[٩](**لوحة رقم ١٥٨**). ولاسباب معمارية ومناخية يوجد احياناً في اعلى القبة

(٩) سورة النور: الآية ٣٥.

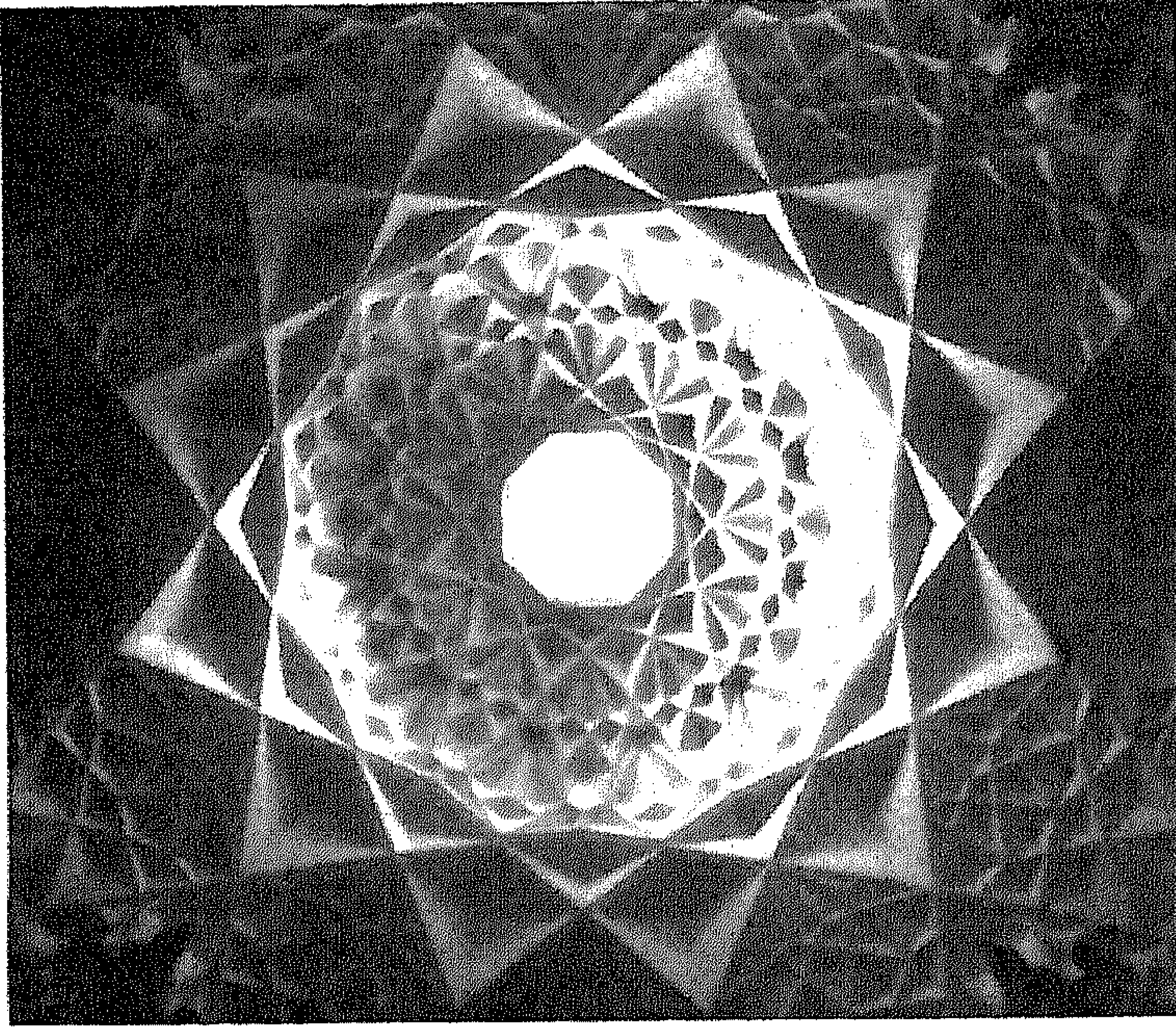
لوحة رقم ١٥٧
قبّة مسجد توب كابه،
استنبول (القرن١٠ هـ / ١٦م)



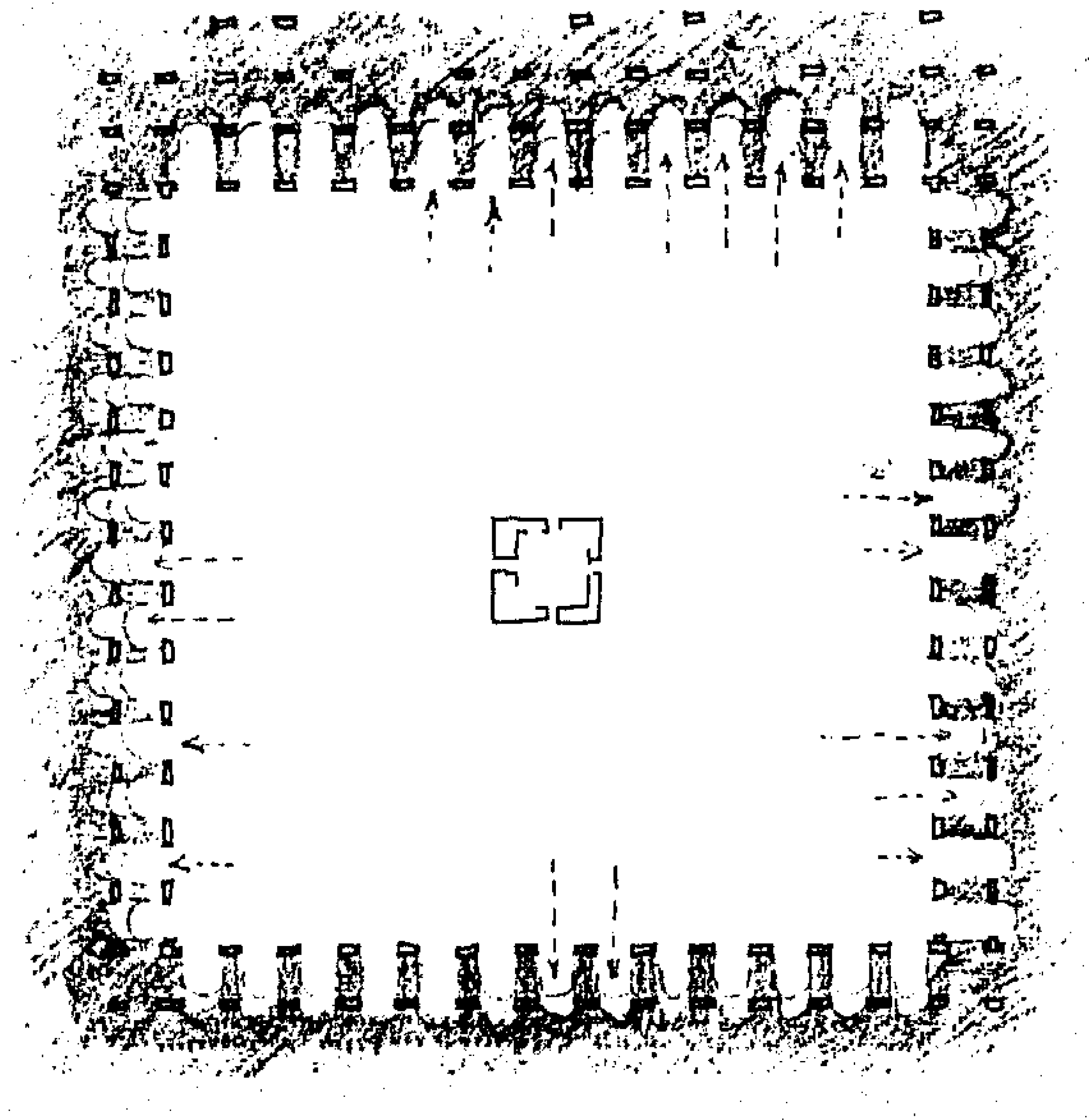
لوحة رقم ١٥٨
آية النور مخطوطة
في وسط قبّة أيا صوفيا،
استنبول

فتحة دائرية صغيرة، ونلاحظ هنا أن عناصر الزخرفة تذوب كلياً بالفراغ البعيد الإنتهاء(**انظر لوحة رقم ١٥٩**)،

ونجد في المساجد ايضاً علاقة الامتداد الفراغي للصحن مع الاقسام الداخلية. فالجسم الفراغي يتداخل بالاقسام المسقوفة بواسطة الثغرات الفراغية التي تتخلل الاعمدة والقناطر، متلاحمة مع كل محيط الصحن. وتتحقق لحمة التعشق والتزاوج بالإيقاع الانسيابي للأروقة المحيطة بالصحن من كل جانب. وهذا ما يوضحه الرسم في(**اللوحة رقم ١٦٠**).

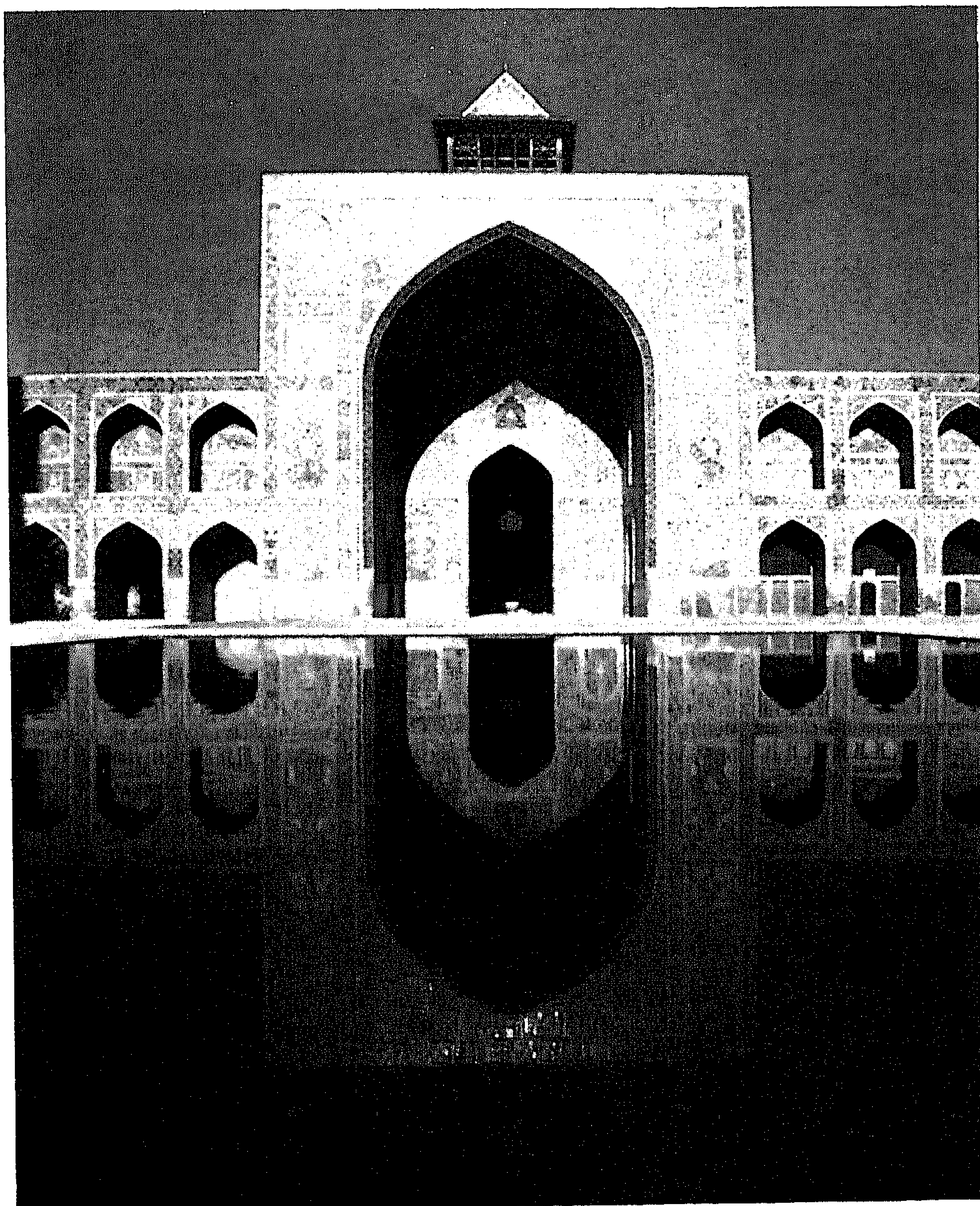


لوحة رقم ١٥٩
قبّة سوق قاشانا، إيران



لوحة رقم ١٦٠
رسم يبيّن تداخل فراغ الصحن في الأقسام المُغلقة للمسجد وذلك من خلال الأروقة

وفي بعض مساجد فارس وبخارى وسمر قند وغيرها، نجد أن المساحات الجدرانية المحيطة بالصحن كبيرة نسبياً، لذلك اتت الزخرفة(١٠) بمختلف اشكالها لتغطيها بكثافة(**لوحة رقم ١٦١**). والمساحات الجدرانية هنا تلامس الجسم الفراغي للصحن بواسطة الزخرفة، فتوحي لنا وجود فتحات تكاد لا تحصى، متداخلة في الجدران نتيجة الانعكاسات المختلفة للنور على صفحات هذه المساحات الملونة بقيم ضوئية مختلفة. كل هذا يلعب دور



لوحة رقم ١٦١
جامع الشاه، أصفهان،
إيران (١٠١٩ هـ/ ١٦١٠م)

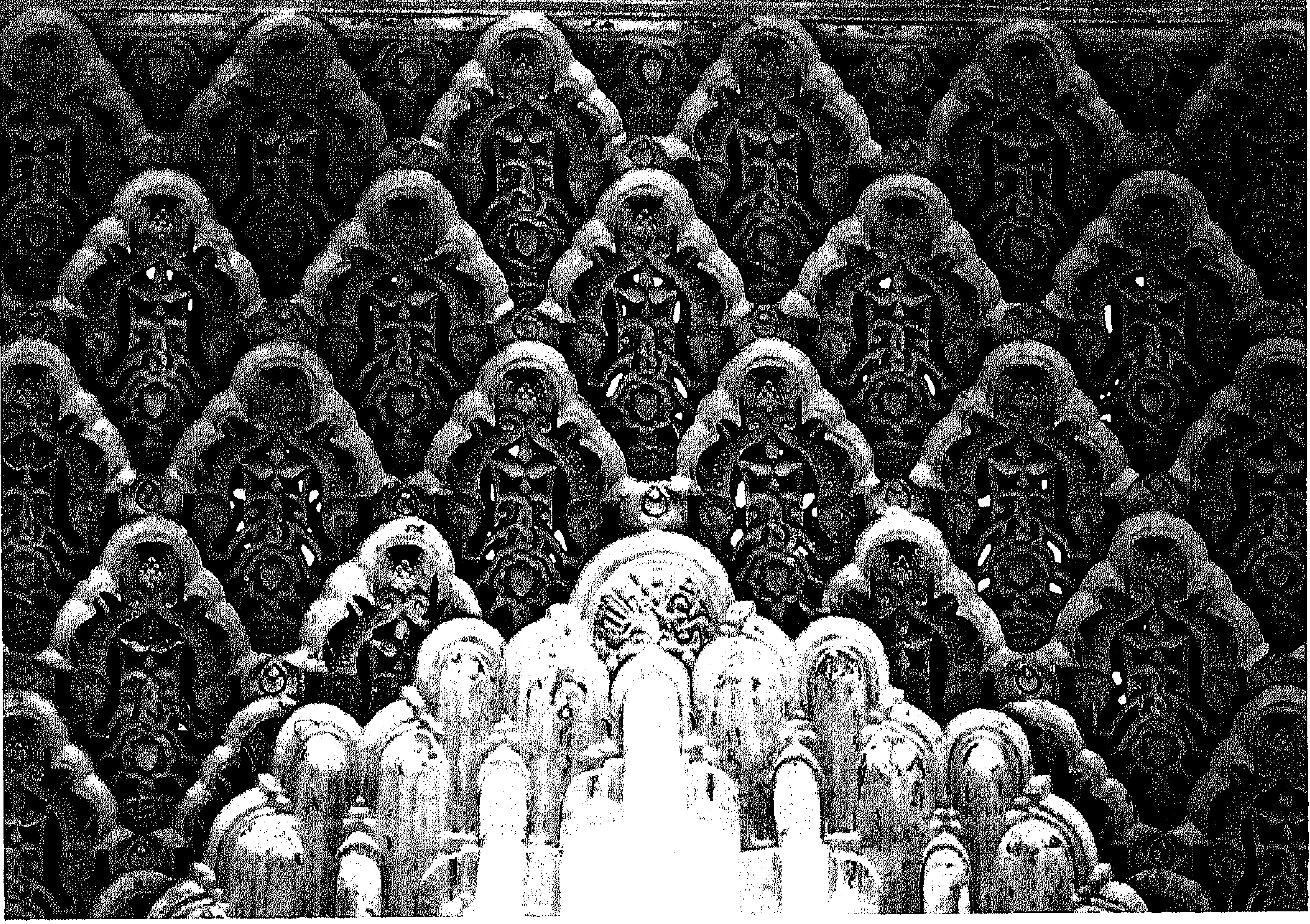
(١٠) في تلك القرون استعملت في ذلك اداة حديثة وهي القيثانة ذات القطع المزخرفة المصنعة مسبقاً. هذه الأداة تحل مشكلة تغطية كل المساحات المطلوبة. وقد استعملت أيضاً بكثرة في المساجد العثمانية داخل الإيوان.

التعشق بين الجسم المغطى والمملوء والجسم الفراغي. هذا إلى جانب الفتحات المتكررة على الجدران، وهي غالباً ما تكون متواضعة القياسات بالنسبة للمساحات الجدرانية المحيطة بها.

وهناك أمثلة عديدة على تعشق الفراغ مع العناصر الفنية الاخرى، فمثلاً، غالباً ما نجد على محيط القناطر الاندلسية والمغربية، تجويفات متكررة تعمل على إدخال الفراغ المحصور بالقنطرة بالجدران المعمارية(**لوحة رقم ١٦٢**). ويتطور هذا التداخل احياناً حتى يصبح نوعاً من المتدليّات التي تسمى«المقرنصات» فتشكل بذلك تداخلاً

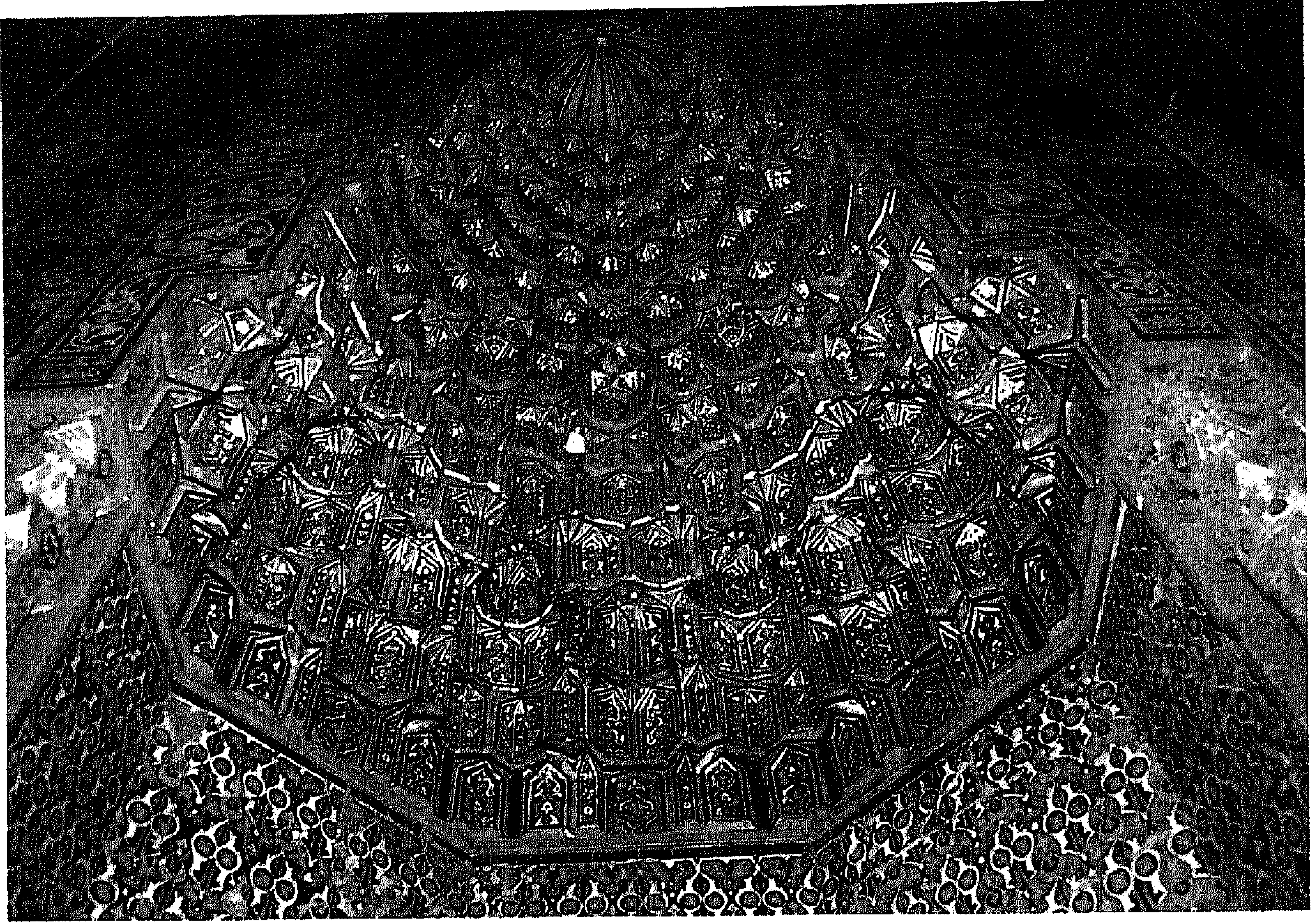


لوحة رقم ١٦٢
قنطرة في جامع القطبيّة،
مراكش (القرن ٦ هـ / ١٢م)



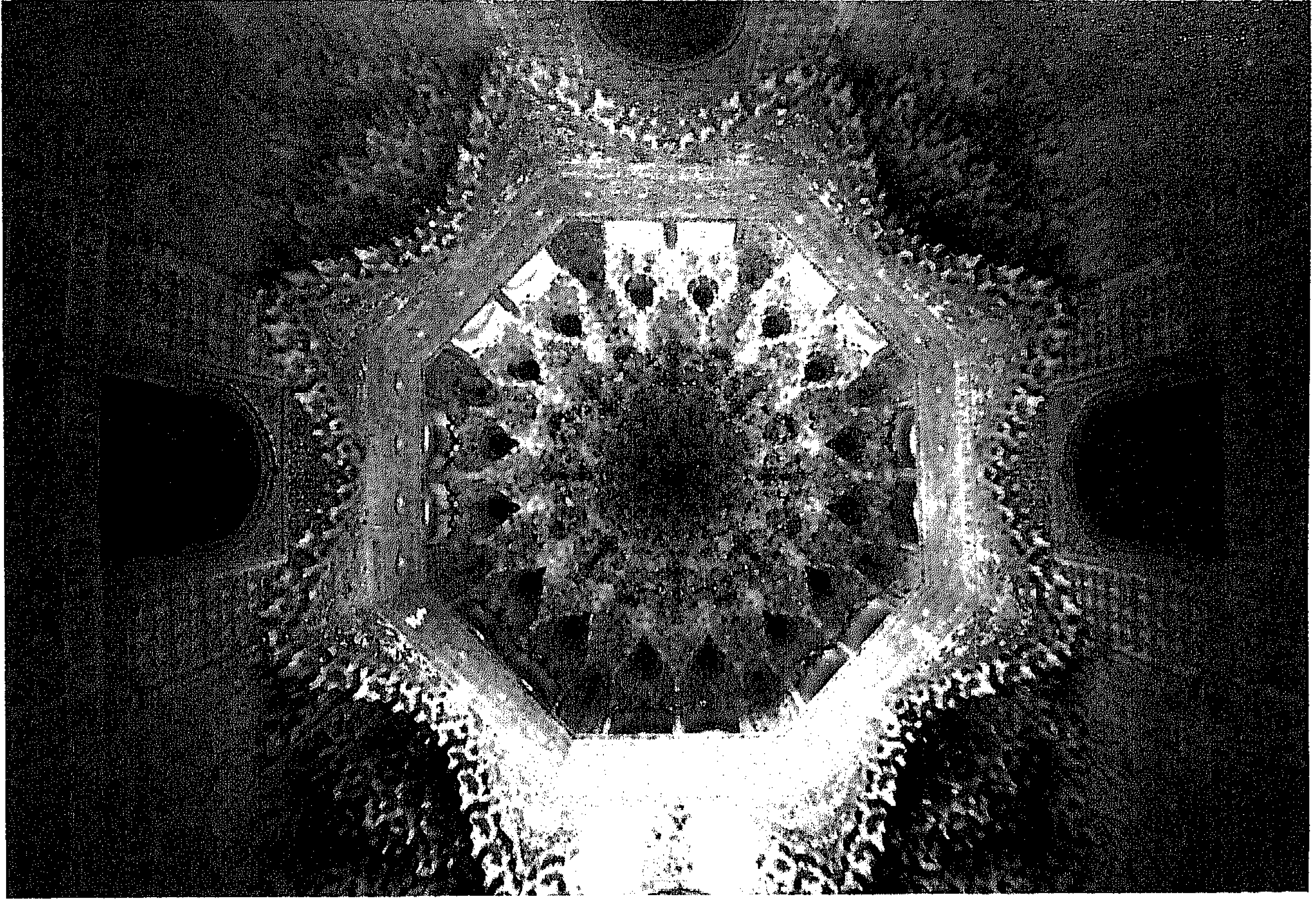
لوحة رقم ١٦٣
قنطرة
في قصر الحمراء

شاعرياً جداً بين الجسم الفراغي والجسم المبني(**لوحة رقم ١٦٣**)، في هذه الحالة يتحول - بتصورنا - كل منها إلى زخرفة نافرة، واحدة سلبية فارغة منها والاخرى إيجابية مملوءة بها. ويظهر هذا العنصر الفني في بعض قناطر الابواب واحياناً في القبة النصفية التي تعلو المحراب. وهنا تصغر هذه المتدليات إنطلاقاً من نصف الدائرة المحيطة بالقبة من اسفلها حتى القمة في اعلاها. فتتحول إلى نصف دائرة صغيرة بصلية الشكل تتلامس مع الجسم الفراغي لتذوب هناك(**لوحة رقم ١٦٤**). وفي صالة من صالات قصر الحمراء نجد المقرنصات تنتشر على كل القبة الوسطية بكثافة وبشكل يصعب تصوره(**لوحة رقم ١٦٥**).



لوحة رقم ١٦٤ (تصوير المؤلف)
جامع الأخضر،
بورصة، تركيا

يتبين لنا من خلال هذه الشواهد المختلفة التي ذكرناها، أن هم العمارة الاسلامية، هو العمل على إلغاء حالة التناقض الظاهري القائمة بين الجسم المملوء والجسم الفراغي، وتحقيق حالة اخرى، هي حالة التجانس. ويتحقق لها ذلك باستعمال المساحات والعناصر المتحركة التي تشكل اداة وصل بين الجسم المملوء والجسم الفارغ، هذه المساحات والعناصر تأتي باشكال مختلفة ومتنوعة حسب وقعها في العمارة، وهي تتسم بصبغة خاصة حسب كل منطقة من المناطق الإسلامية، وحسب التطور التقني للعمارة عبر القرون.



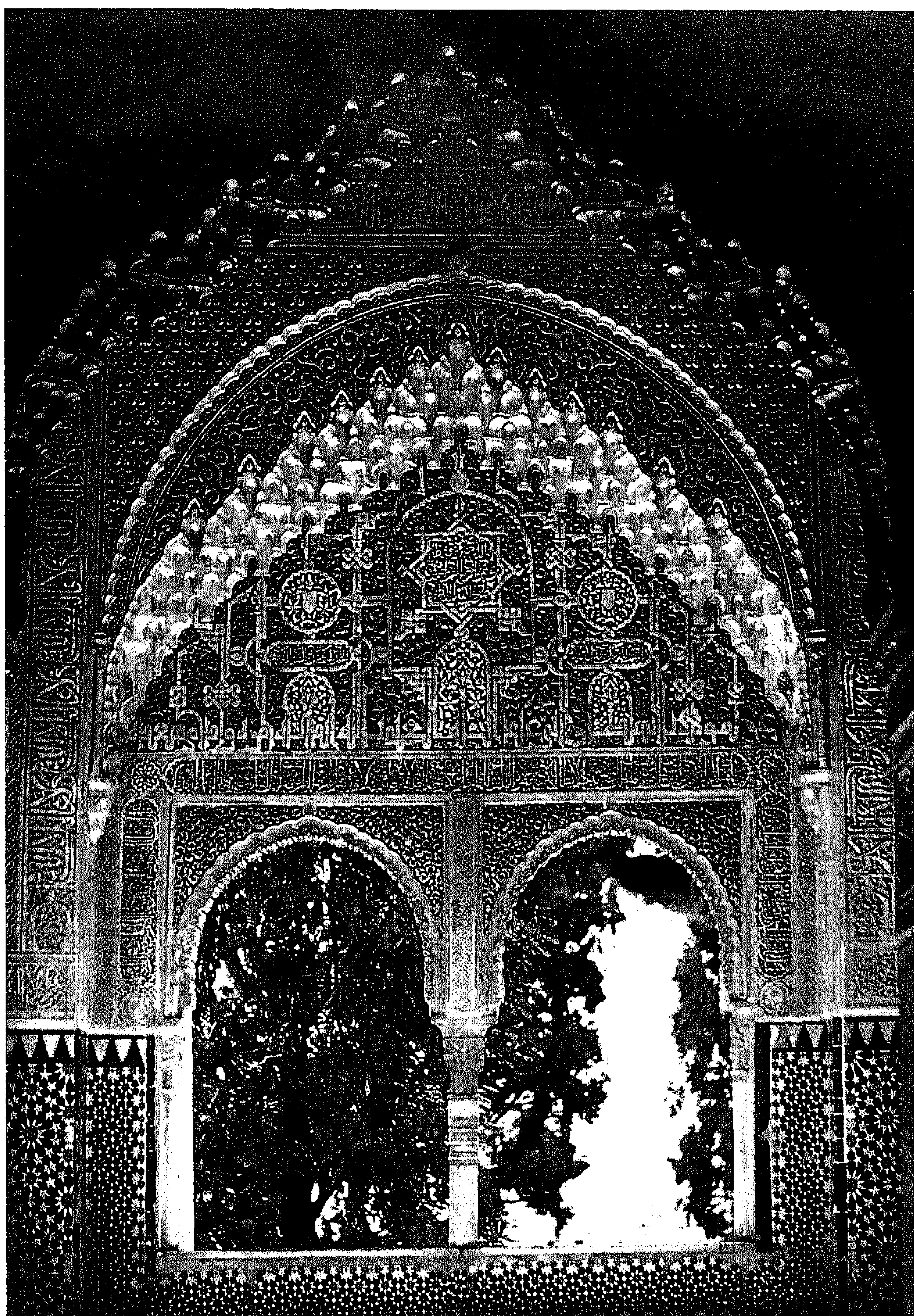
لوحة رقم ١٦٥
قبّة قاعة الأخوة،
قصر الحمراء

هنا تتضح لنا عدة امور اخرى منها، أن العمارة الإسلامية تحاول التعامل بطريقة خاصة مع كل بيئة، ومع كل تشكيل تقع عليه لاسباب مختلفة على مدى العصور واختلاف الامكنة. ومن الامثلة على هذا الامر، تعاطي المسلمين الاولين مع الشكل للمبنى المقفل. ومثلنا على ذلك مسجد قبة الصخرة، الذي اتى فريداً من نوعه في ذلك الوقت لكونه لا يحوي صحناً مفتوحاً في داخله(**لوحة رقم ١٦٦**). إلا أنه قد عولج من الداخل بطريقة برزت الاروقة فيها وهي تلف القاعة من الداخل من كل حد كأنها السماء بصفائها. وقد تداخل معنى السقف بمعنى السماء في اللغة العربية حيث يقول ابن منظور عن ذلك: كل ما علاك فأظلك فهو سماء، ومنه قيل لسقف البيت سماء، فإذا بنا من جديد كأننا امام حالة الصحن المفتوح، والاروقة تلفه من كل جانب. وهكذا تعامل المسلمون، والعثمانيون منهم بشكل خاص فيما بعد، مع العمارة البيزنطية ومع القاعة الكبيرة في الإيوان ذات القبة الوسطية الضخمة(**لوحة رقم ١٦٦ راجع لوحة رقم ١٥٦**).



لوحة رقم ١٦٦
قبة الصخرة،
القدس

ويتضح لنا امر ثان، وهو اهمية فن الزخرفة، بما يتضمنه من عناصر مختلفة، إلى جانب فن الخط كمادة مهمة جداً، إلى جانب المواد الاخرى في العمارة الاسلامية. ويتبين لنا مدى تداخل فن الزخرفة بفن العمارة ليشكلا معاً فناً واحداً اسمه العمارة الإسلامية. وهذه الحالة في فن العمارة لم تعرفها حضارة من الحضارات الاخرى بهذا الشكل. وهنا تحضرنا التساؤلات التالية: كيف تمّ تنفيذ هذه العمارة، وكيف يتم التنسيق بين المزخرف والمخطط والبناء في مرحلة التصميم كما في مرحلة التنفيذ؟ اسئلة كبيرة ومهمة جداً، تحتاج إلى ابحاث عديدة اخرى تخرج عن نطاق هذا البحث. ويعتبر قصر الحمراء في الاندلس نموذجاً مهماً في إظهار هذا التداخل الذي تحدثنا عنه، وقد حقق هنا حالته القصوى إلى حد الاعجاز(**لوحة رقم ١٦٧**).



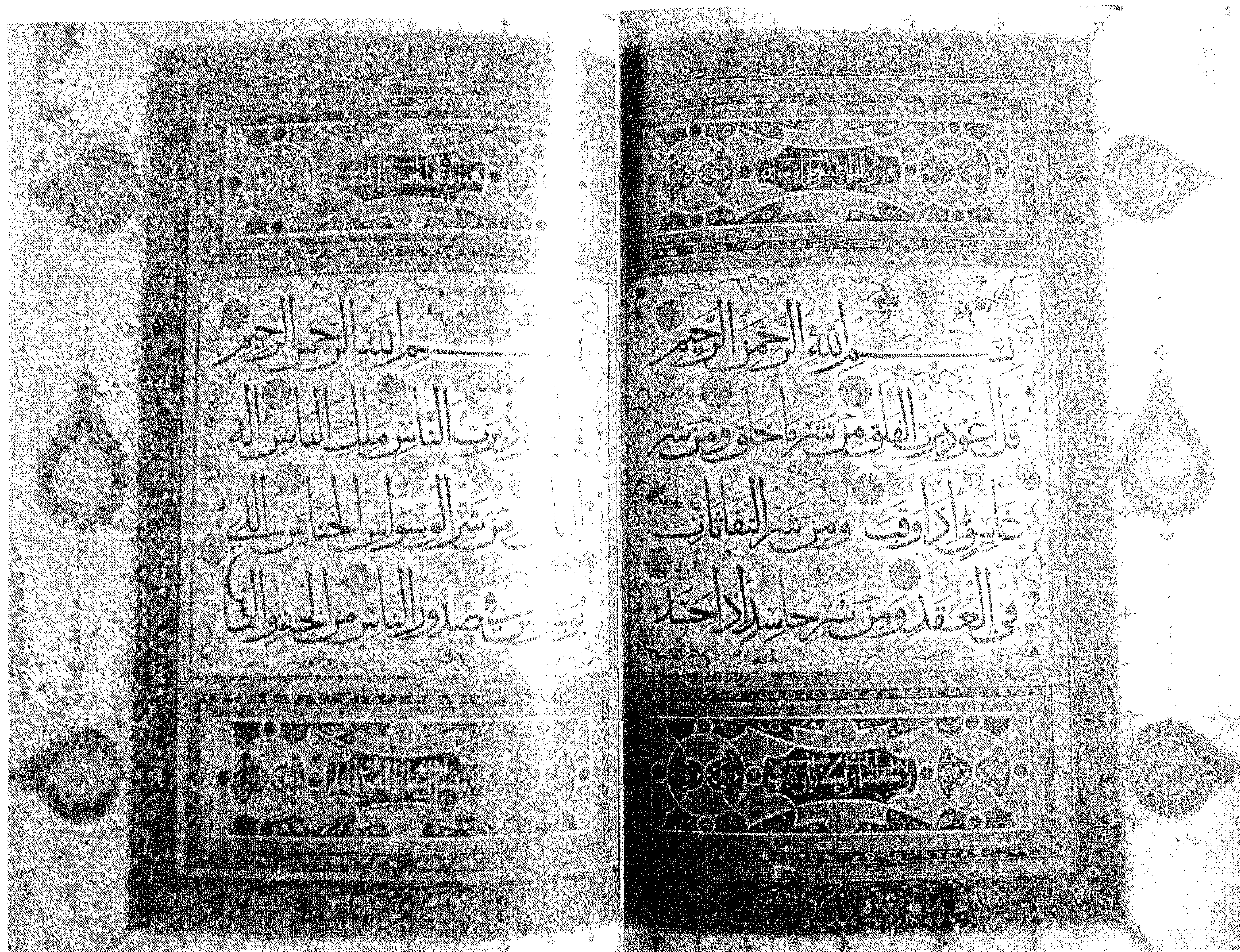
لوحة رقم ١٦٧
الحمراء، غرناطة،
الاندلس

كذلك في الخط ـ كما اوضحنا سابقاً ـ هناك الفراغات واهميتها الكبرى في التصميم. فتلك الفراغات متداخلة بين الخطوط المحبرة والمرسومة. وهي التابعة للأحرف ولعناصر الزخرفة، كما انها منتشرة بدرجات مختلفة على كامل المساحات المخططة. فبذلك تخفف هذه الفراغات التناقض القائم بين المساحة المخططة، وبين الفراغ الكبير المحيط بها وعلى مساحة الصفحة، كما تشكل تداخل المحيط بالداخل. وهذا الامر يحقق للمحيط وللداخل اي للفراغ والمملوء(لمثل هذا النوع من الفن) تجاوراً قائماً على حالة التجانس(**لوحة رقم ١٦٨**).

وفي فن الموسيقى، نجد إذا ما تناولنا مثلاً بعض المقاطع من نماذج فني التجويد والتقاسيم(**راجع لوحة رقم ٩٤، ١٣٢**) أن الجملة الصوتية التي تسبق الجملة الفراغية، تنتهي بالتدرج صعوداً أو هبوطاً بمستوى الصوت، إلى أن تستقر على صوت واحد. ويترافق ذلك ايضاً مع تدرج تنازلي في مستوى قوة الصوت نحو الهدوء، مما يساعد على التداخل التجانسي بين الصوت الاخير والفراغ الذي يليه.

وفي الحالات النادرة للموسيقى الدرامية الغربية، ونظراً لوجود الفراغ فيها، يكون ذلك قائماً على قيم جمالية مختلفة تماماً. ولنأخذ مطلع السيمفونية الخامسة لبتهوفن مثالاً على ذلك، حيث نجد أن الفراغات الفنية التي تتخلل بين الحين والآخر الضربات الصوتية القوية، تنتمي إلى جماليات التناقض القوي بين المملوء(الضربة) والفارغ، او بعبارة اخرى، السواد والبياض. وفي هذا المطلع السيمفوني يكمن الإبداع الدرامي في اقصى درجاته الجمالية، فيؤثر فينا ونبلغ من خلال سماعه النشوة العارمة. وهذا ما نجده كثيراً، في الاعمال السيمفونية الكلاسيكية التي ظهرت في القرنين الثامن والتاسع عشر. وتشترك سائر تلك الاعمال تقريباً بصفات الضربات الاخيرة لنهاية العمل. إن علاقة هذه الضربات والفراغات التي تتخللها، علاقة تناقضية بالدرجة الاولى كما هو الحال في الضربة الاخيرة والفراغ النهائي الذي يتبعها. وتتم هذه مترافقة مع أجواء من القوة والعظمة. ولا ننسى هنا الاهمية الكبيرة للنهاية في جماليات الفن الدرامي، التي تمثل عادة التجربة الجمالية الكبرى في هذا العمل الفني.

انطلاقاً من الامثلة العينية التي اوردناها في هذا القسم من البحث، نستنتج أن الفنان المسلم ينطلق في تأليفه الفني، آخذاً بعين الاعتبار، أن كل ما يستعمله في عمله من أجزاء وأقسام، لا بد وأن يكون متجانساً بالجوهر، رغم التناقض الظاهري فيها، وعلى هذا الاساس يقوم التجاور بين مختلف اقسام العمل، وهنا تكمن عملية الإثارة الجمالية، في لغة هذه الفنون. والجماليات هنا تقوم على التزاوج والتناغم، على عكس جماليات الفن الدرامي التي تستعمل حالة التناقض حتى اقصى درجاتها، وهذه تقوم على مبدأ الصدمة.



لوحة رقم ١٦٨
مصحف مخطط

ج ـ ماهية التجانس

نصدِّر كلامنا هنا أوّلاً بالاستشهاد بعبارة جميلة للماوردي، يتحدث فيها عن تصوره التآلف الضروري للاجتماع الإنساني في المدينة الإسلامية فيقول: «الائتلاف بالتشاكل، والتشاكل بالتجانس، فإذا عدم التجانس من جهة، انتفى التشاكل من كل وجه، ومع انتفاء التشاكل يعدم الائتلاف»[١١]. وكأننا به هنا يتكلم عن التأليف في الفن الإسلامي وضرورة التجانس الذي هو أساس التشاكل فيها.

يمكننا ومن خلال النصوص الفلسفية الإسلامية، معاينة أصول التجانس في الأجسام. فالإسلام يعتبر أن الأجسام مؤلفة في الأصل، وأن التأليف لا يمكن أن يقوم بين عناصر متضادة حيث «المباينة تنافي التأليف». كما أنه من المحال عند المتكلمين اجتماع الضدَّين معاً، لأن الكون كله مؤلف من المخلوقات جميعها ومرجعها واحد، فهي إذاً من جنس واحد بالجوهر، وهذا الرأي شائع عند كثير من المتكلمين، ومنهم الباقلاني الذي بنى عليه كثيراً من أدلته[١٢]. ويحدّثنا في هذه المسألة ابن طاهر عبد القاهر التميمي البغدادي (٤٢٩ هـ / ١٠٣٧م) في كتابه «أصول الدين» فيقول: «إن أعظم الاختلاف بين الأجسام، ما نراه بين الأرض والماء والنار والهواء، وما نراه من الاختلاف بين الحيوان والجمادات وأنواع النباتات، وهذه الأنواع مع اختلافها في الصورة واللون والطعم والرائحة والوزن يستحيل بعضها إلى بعض (...) إنها في الأصل جنس واحد، وإنّ اختلافها في الصورة يعود لاختلاف الأعراض القائمة بها» [١٣]. وذلك يقودنا إلى أن التآليف بالتجمع، لا ينشأ إلا بين أشياء متجانسة، وكما يقول الماوردي بأن اجتماع الأفراد اجتماع مصطنع. وإن الاختلاف بين الأفراد وانقسامهم إلى فئات على أساس المهن والنسب إلخ... لا يمنع من اجتماعهم في النهاية بصيغة الألفة، وإن الاختلاف والتعارض ليس سوى عوارض طارئة. مما يدل على أن التجانس بين الأشياء ينشأ لحظة نشوء التأليف بالذات، أي لحظة وجود جواهرها المفردة. وما الجوهر إلا «الحقيقة والذات، بهذا المعنى يقال إلى الشيء هو في جوهره أي ذاته وحقيقته، ويقابله العرض بمعنى الخارج من الحقيقة[١٤]. ويعتبر ابن خلدون أن الاستقرار في العمران، لا يتم إلا بسلطة ما ومن صورة «المُلْك». وهذه السلطة لا تحصل إلا عند كبح جماح التقاتل والتصارع، وسببه النفس الحيوانية عند البشر، يقول ابن خلدون: «إن هذا الاجتماع إذا حصل للبشر كما قررناه وتم عمران العالم بهم، فلا بد من وازع يدفع بعضهم عن بعض لما في طباعهم الحيوانية من العدوان والظلم (...) فيكون ذلك الوازع واحداً منهم يكون عليهم بالغلبة والسلطة واليد القاهرة، حتى لا يصل إلى غيره بعدوان وهذا هو معنى الملك»[١٥]. ويعني هذا عند ابن خلدون أنه لدى نشوء السلطة ينشأ: «الأنس بالعشير واقتضاء الحاجات كما في طباعهم من التعاون على المعاش»[١٦]، وينتفي التقاتل والتصارع وقت قيام هذه السلطة، بمعنى آخر، التأليف بين عناصر العمران المدني المختلفة يتم من زاوية النفس المتجانسة عند البشر.

هذا الكلام عن أسس تجمع البشر في حيِّز ما، يمهد لنا طريق معالجة موضوع تجانس الفراغ مع العناصر

(١١) الماوردي: أدب الدنيا والدين، ص ١٦٣

(١٢) الباقلاني: التمهيد، ص ٥٦، ٦٤، ٦٧.

(١٣) البغدادي: أصول الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨١، ص ٥٤ ـ ٥٥.

(١٤) التهانوي: ج ٢، ص ٢٨٩.

(١٥) ابن خلدون، ص ٣٤.

(١٦) نفس المصدر، ص ٣٢.

الفنية الأخرى في حيز العمل الفني وضمن عالمه الخاص. وقد سبق وشاهدنا ذلك برؤية عيّنات فنية مختارة من الفنون الإسلامية. ويمكن القول إن الفنان المسلم يعتبر الفراغ أقصى درجات التجريد في عمله الفني، حيث أنه يبعد كثيراً عن محاكاة الموجودات بشكلها الظاهري. والمسلمون عامة يعتبرون كل جسم مؤلفاً من أجزاء متناهية ـ ونقصد بهذه الأجزاء الجواهر الأفراد، وكما سبق وبيّنا، فإن الجوهر الفرد الواحد عندهم مجرد من المساحة. واجتماع الجواهر الأفراد، يدل على وجود جسم ما محدد المساحة والحجم والوزن، وما التأليف القائم بين هذه الجواهر، سوى عرض خلقه الله تعالى، ويأتي استمرار وجود هذا الجسم من ديمومة مشيئته تعالى في الخلق المستمر. وما نريد قوله هو أن الفراغ بالنسبة للفنان المسلم، ليس هواء أو أيّ جسم مادّي آخر، إنه فراغ كامل في نظره، فعندما يحاول هذا الفنان التخفيف من ثقل المادة المبنية في المساحة بالإيحاءات الزخرفية، فإن تلك الإيحاءات تشكّل نقطة التحول من الجسم المملوء تماماً إلى الجسم الفارغ تماماً وهكذا، فعندما يفصل الفنان المسلم بين أجزاء المادة المبنية بعناصر معمارية مكررة (كالأعمدة والقناطر والقباب والمساحات الزخرفية إلخ...) فإنه يقترب بعمله هذا كثيراً من روح الأجسام، أي من حالة الفراغ المجرد، والمتمثلة في هذه الحالة القصوى بصحن المسجد، وهذا التفسير يتناسب مع المعاني الصوفية، وإذا شئنا أن نبحث في مطابقته لمعاني علم الكلام فإننا نقول: إنه بذلك يقترب من الجوهر الفرد، أي الجزء الذي لا يتجزأ. حيث لا تأليف ولا لون ولا مساحة ولا جسم ولا أيّ عارض يسمح بالرؤية، وبذلك نكون أمام الفراغ الكامل الذي هو سر من أسرار خلق الله تعالى، لا يُرى بل يُدرك بالبصيرة كما يقول الغزالي عن إدراك الجمال الباطني، «حيث معرفة الله».

إن هذه النظرة للموجودات في الإسلام، نابعة من «التوحيد»، فيه الأشياء كلها ذات دلالة واحدة، لِكَوْنِ الخالق العظيم واحداً أحداً. يقول العزالي: «فالله تعالى هو أظهر الأمور وبه ظهرت الأشياء كلها (...) ولو كان بعض الأشياء موجودا به وبعضها موجوداً بغيره لأدْرَكْتَ التفرقة بين الشيئين في الدلالة، لكن دلالته في الأشياء على نسق واحد، ووجوده دائم في الأحوال يستحيل خلافه»(١٧): وكل ما يظهر في الطبيعة ما هو إلا الأحدية «حقيقة الحق» أي أن جميع المخلوقات تتوحد بالحق. يقول ابن عربي (٦٣٨ هـ ـ ١٢٤٠م) في كتابه «فصوص الحكم»: فمن نظر إلى الأحدية الحقيقية المتجلية في صور التجليات والتعينات قال حق، ومن نظر التعدد والتكثر قال خَلْق»(١٨).

والغاية القصوى في التوحيد، هي أن يتصف الإنسان بأنه «مُوَحدٌ بمعنى أنه لم يحضر في شهوده غير الواحد، فلا يرى الكل من حيث إنه كثير، بل من حيث إنه واحد»(١٩). ويُعتبر ذلك من التجلّي، وعليه فإن الإنسان ينتقل بتجليه من عالم الشهادة إلى عالم «الملكوت» كما يسمّيه الغزالي، ويتم هذا الأمر عنده بالقدرة والإرادة والعلم، التي هي سراج البصيرة الباطنة إلى جانب الحواس الخمس. وفي ذلك يقول الغزالي: «الاختلاف والتضاد في عالم الشهادة كثير، وأما عالم الملكوت فهو من عند الله تعالى فلذلك لا تجد فيه اختلافاً وتضاداً أصلاً»(٢٠).

وخلاصة القول، إن مادة التجانس القائمة بين العناصر والأجزاء التي يتألف منها العمل الفني، تجد أساسها كما تبين لنا في نظرة الفنان المتجلية في التوحيد، بحيث لا يرى الكلّ من حيث إنه كثير بل من حيث إنه واحد.

(١٧) الغزالي: إحياء علوم الدين، ص ٢٦٣٧. (أو م٥، ج ١٤، ص ٨٧).

(١٨) ابن عربي: فصوص الحكم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٩٦٦، ص ٨١.

(١٩) الغزالي: ص ٢٤٩٥ (أو م٥، ج ١٣، ص ١٥٩).

(٢٠): العزالي: ص ٢٥٠٨ (أو م٥، ج ١٣، ص ١٧٢).

د ـ استنتاج ملخّص

يمكننا أن نوجز النتائج التي أشرنا إليها في هذا الباب، والتي حاولنا بها، الإحاطة بجوانب موضوع التأليف والحركة في العلم الفني الإسلامي، وهذا الإيجاز يأتي على الشكل التالي:

يقوم الفنان بفنه بالنسبة للفنون الثلاثة (الخط العمارة والموسيقى) على حد سواء، بالتوجة أوّلاً نحو إظهار الوجه الواحد في كل جزء من أجزاء العالم الخاص في العمل الفني الواحد، بحيث يبعد عن هذه الأجزاء الاختلاف والتناقضات الموجودة فيها ظاهريّاً، وما على الفنان هنا سوى أن يحولها إلى أجزاء متجانسة، محاولاً إبراز الجمال الباطن لكل منها، وهو يحقق ذلك بعملية تفتيت الجزء الواحد في العمل الفني إلى جزئيات صغيرة شبه متماثلة، ولهذه الجزئيات أو التفاصيل الصغيرة مادتها الخاصة وفق تعبير كل منها من الفنون الثلاثة، وتتجاور هذه الجزئيات ـ وقد تحولت إلى عناصر ـ بحيث ينتج عن تجاورها إيقاع انسيابي يتم بمنهجية معينة، ويحصل ذلك في كل جزء من أجزاء العمل الفني، الأمر الذي يؤدي بالتالي إلى انبعاث الحياة الخاصة لكل منها، وبذلك ينتقل هذا الجزء من حالة المساحة الجامدة إلى حالة «المساحة الكبرى».

إلى جانب هذه العملية يتجه الفنان نحو توزيع هذه المساحات المتحركة ضمن منهجية «الألفة الجامعة»، وفي هذه الحالة تتجاور الأجزاء بحالاتها الجوهرية المتجانسة وليس بحالاتها الظاهرية التي تبدو بها مختلفة ومتناقضة.

وتظهر حركة التعبير في العملية الإبداعية في العمل الفني في حالتين، الأولى تتم حين يحاول الفنان شد الانتباه في كل قسم من عمله الفني من الخارج إلى الداخل، أي من الشكل العام الخارجي الجامد إلى الداخل المتحرك، وإنه بهذا يعمل على تحريك الثابت. وتتم الثانية في العملة الإبداعية الكبرى التي تظهر بالتأليف العام، حيث تسبح المساحات كلها في فضاء العمل في جو من الألفة وبحركة تعبيرية ذات إيقاع انسيابي بالكامل... وتقوى العملية الإبداعية الفنية كل ما قوي التناقض الظاهري لاقسام العمل الفني الواحد، وذلك لأن التحدي أمام الفنان للتغلب على هذه الحالة الظاهرية قد ارتفع. وهذا ما لمسناه في مراحل الفن الإسلامي المزدهر.

الباب الخامس

الفن الاسلامي «فن مفتوح»

لقد تبين لنا، أن الفن الإسلامي «فن مفتوح»، وهذه الميزة الخاصة به هي نتيجة حتمية للميزات المتنوعة التي سبق وأوردناها في سياق البحث، وهي تأتي أيضاً كمحصلة لكل هذه الميزات مجتمعة.

سيتركز حديثنا عن الفن المفتوح في معالجة المواضيع التي تظهر في هذا التجمع على النحو التالي:

أ ــ «مجال» حركة التعبير في العمل الفني.

ب ــ المرتكزات الثلاثة لبنية تعبير العمل الفني.

ج ــ الفن الإسلامي رافض التاطر.

د ــ الفن الإسلامي «ومنطقه الخاص».

هـ ــ إمكانية التجديد والاستمرار في «الفن الإسلامي المفتوح».

و ــ وحدة الفنون الإسلامية في المسجد.

أ ـ مجال حركة التعبير في العمل الفني

لقد تبين لنا أن «مجال» حركة تعبير العمل الفني الإسلامي، يختلف عن المجال العائد للفنون الغربية ذات البنية الدرامية.

وفي سبيل الكشف عن هذا الاختلاف، سنعمد إلى إجراء مقارنة بينهما انطلاقاً من تحليل لوحة جوبتير وأنتيوب للفنان كوريجيو (Jupiter - Antiope - Corregio) هذا التحليل قام به الناقد الغربي «روجيه فراي» (Roger Fry) الذي يعتبر من كبار النقاد الفنيين في قرننا هذا. يقول فراي: «إن الجسم راقد على الأرض، وهو متجه بزاوية نحو أعلى الصورة، بحيث إن العين بتتبعها لخطوط الجسم تُنْتقل حتماً إلى الوراء في أعماق الغابة الخلفية، في حين إن هناك حركة بزاوية مقابلة لجسم جوبيتر تعود بنا مرة أخرى بنوع من الحركة اللولبية، وبذلك تتم وتختم جملة إيقاعية لا تماثلية ولكنها مكثفة بذاتها تماماً»(١).

إن حركة العمل الفني هذه ـ كما وصفها فراي ـ حركة تعبير عن حياة العمل الفني وقد تحققت بالتقاء الاندفاع والإرتداد، والنور والظل، والثقل والخفة، وهي ميزات تحققت عن طريق أجزاء ذات إيقاع خاص، ونقلات غير متشابهة بالدرجة الأولى. وهذه الأجزاء تتغير بقوة وباستمرار، ويمثل هذا حركة درامية قائمة بذاتها في العمل الفني، مما يشير إلى أن ثمة توتر وتشنج في أنحاء جسم اللوحة، وصدمات بين هذه الأجزاء، كما نشعر بأن «الموضوع» الأساسي المرسوم في الوسط ـ كما سبق وأسميناه بهذا الاسم(٢) ـ يحاول أن يشكل الحركة الكبرى للعمل، وهي حركة انسلاخه أو تميزه عن القسم الآخر من العمل المسمى بالخلفية.

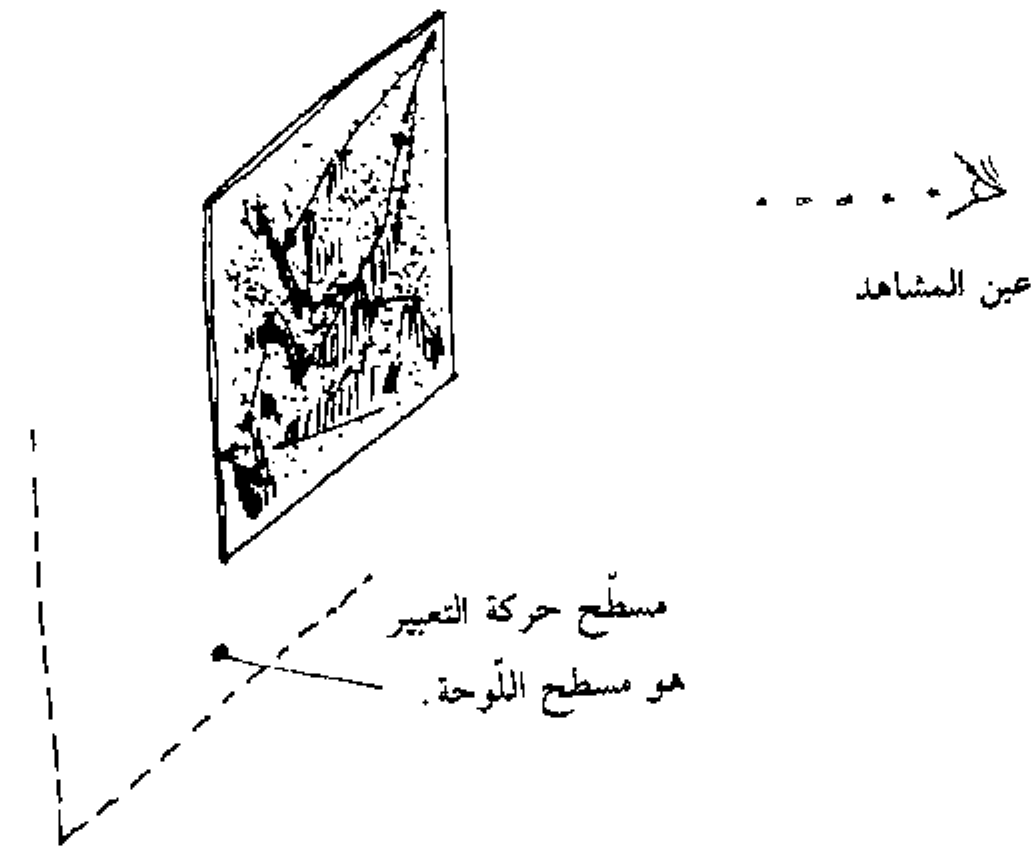
(١) من كتاب جيروم ستولنتيز: ص ١٠١.

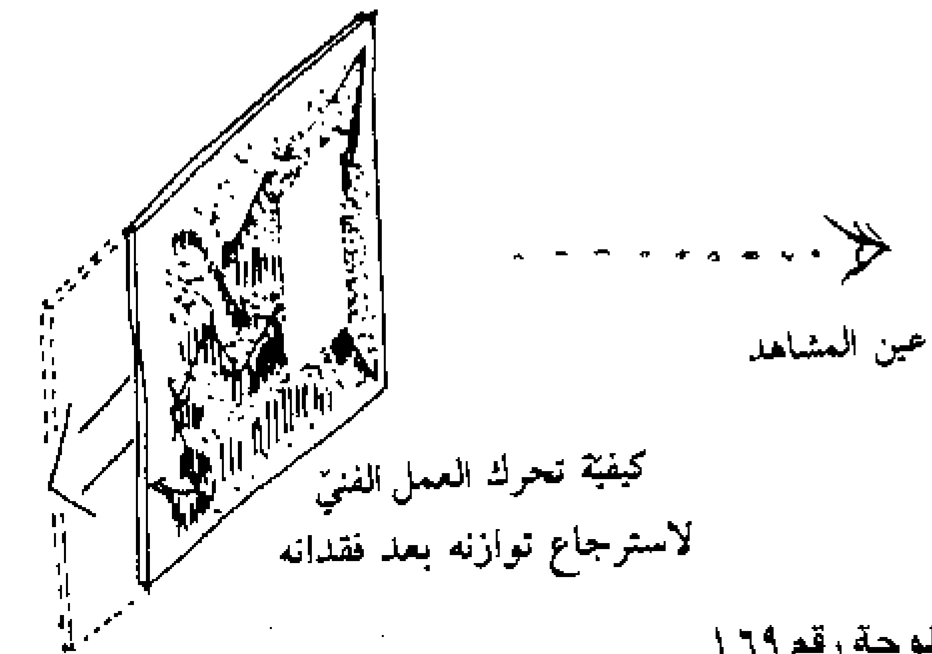
(٢) راجع البحث ص ١٨٠ ـ ١٨١.

كل ذلك يحدث داخل العمل الفني بالذات، أي بين أجزائه الناشئة عن هذا العمل، ولهذه الحركة عمقها الذي يكون في «مجال» المنظور (Per-spective) للعمل الفني الذي يحاكي الواقع.

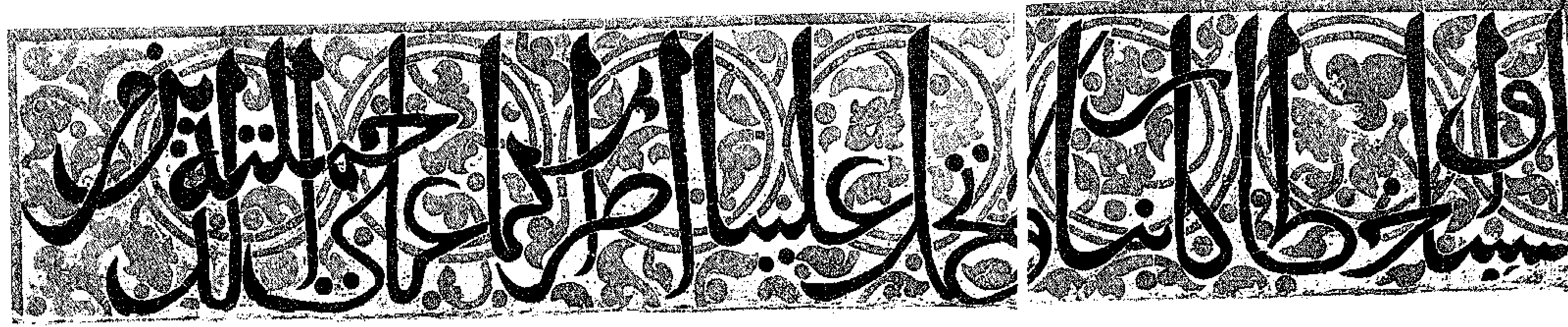
أما في بعض الأعمال التجريدية الغربية لهذا القرن، تكمن الحركة في «المجال» الناشيء عن التباين الحاد في لغة الشكل واللون مكان لغة المنظور. وهذا ما نلمسه بين عناصر هذا العمل، وبين الموضوع الأساسي والخلفية. وإذاما أردنا إجراء اختبار على هذا النوع من العمل الغربي ذي البنية الدرامية، فما علينا سوىء أن نغطي أي جزء من اللوحة، فنشعر فجأة أن علينا تحريك هذه اللوحة ضمن المسطح الذي تقوم عليه، محاولين بذلك استرجاع توازن العمل الفني من جديد. وهذا ما يبين لنا أن حياة اللوحة في حركتها تكمن على هذا المسطح، وضمن حدود إطار العمل فقط **(لوحة رقم ١٦٩)**.

لقد طرحنا في مطلع هذا الفصل مقولة أن «المجال» الذي تنشأ فيه حركة تعبير العمل الفني الإسلامي يختلف عما هو عليه في العمل الدرامي. ونضيف هنا أنه إذا كان هذا الاختلاف ناشيء عن كون هذه الحركة لا تتحقق في مساحة العمل الفني بالذات؟! علينا إذاً إيضاح هذا الاختلاف الأساسي.





لوحة رقم ١٦٩
اختبار في العمل الفني الغربي



لوحة رقم ١٧٠
خط بافريز

ومن أجل تحقيق هذا الهدف، فإن نقطة انطلاقنا تكون في أن نتأمل بانتباه تام عملاً فنياً إسلامياً في مجال الخط. لنشاهد معاً **(اللوحة رقم ١٧٠)** التي تبين لنا أن مساحة العمل تتلألأ أمامنا متأججة وكأننا أمام صف من الكائنات الحية المعروضة قرب بعضها البعض، بحيث لا نشاهد منها سوى العيون التي بدورها تنظر إلينا وكأنها تشع نحونا نوراً. هذه العيون - كما نتصورها - تتحرك ضمن مسطّحها. والحركة هنا تكمن في قوة التأثير الضوئية المختلفة لهذه الأجزاء المسطحة والموزعة على سطح العمل الفني.

ويعود تأثيرها علينا إلى ما تحدثه صدمات النور على «طبلة» العين (أي قرنيتها) الناشئة عن الانعكاسات المختلفة والمنبعثة من سطح العمل، ويحدث هذا أيضاً إنجذاب المشاهد نحو الفراغات الفاتحة اللون نسبياً، والظاهرة من مكان لآخر بين الأجزاء الداكنة اللون. هذه الفراغات تشكل مراكز استقطاب واهتمام يتواثب فيها خيال المشاهد. وهنا يمكننا القول - وبمعنى مجازي - : أنه هناك انعكاس نوع من الضوء صادر عن بصر المشاهد، متجه نحو العمل الفني لتكتمل به عملية مراحل الإيقاع الانسيابي **(لوحة رقم ١٧١)**.

وهكذا نكون كما نتصور أمام حركة إيقاعية، تنقسم مراحلها إلى فئتين من جهة مصادرها الضوئية.

- الأولى: تقرع قرنية عين المشاهد انطلاقاً من العمل الفني.

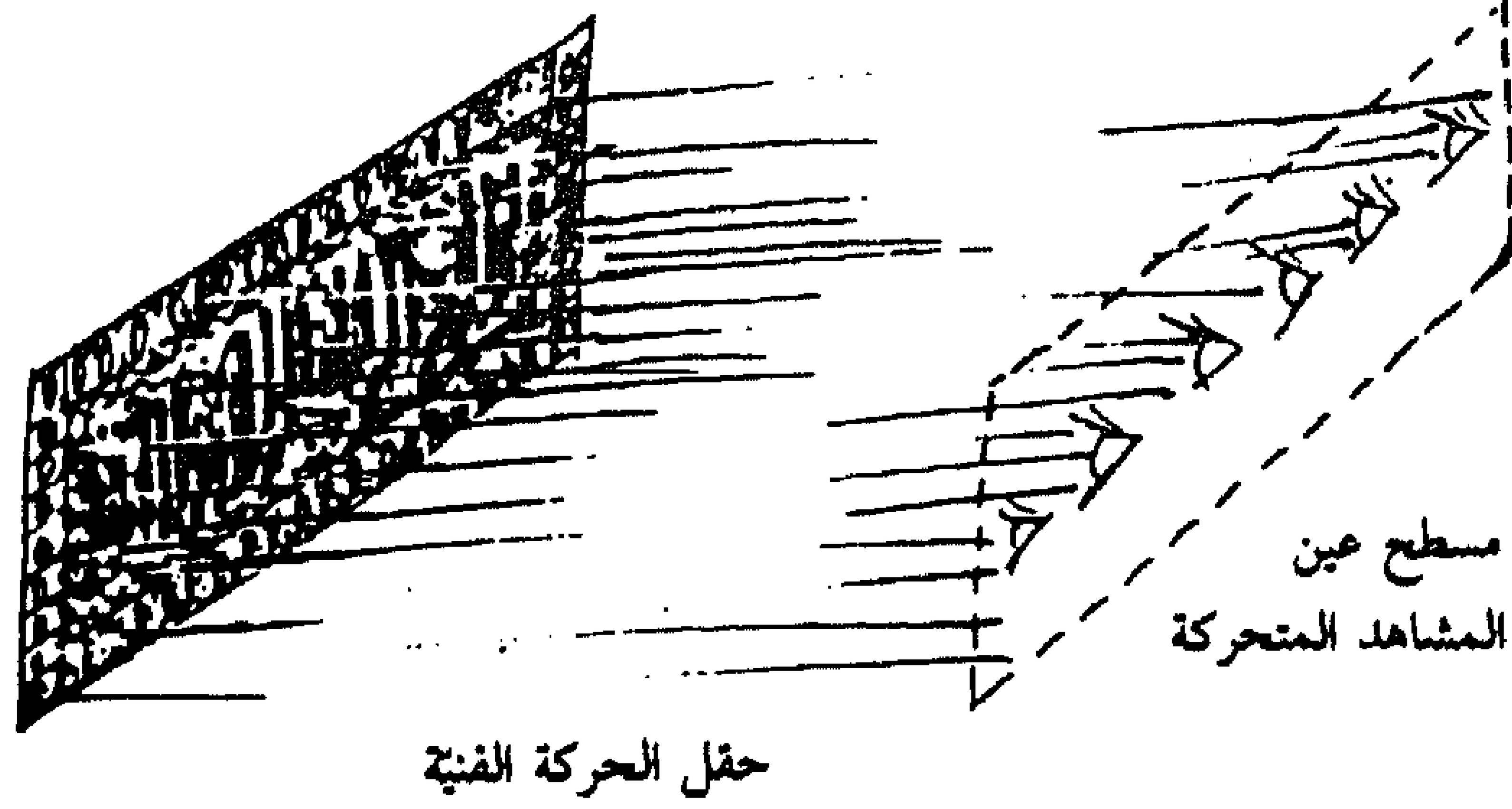
- والثانية: وكأنها تلامس المساحات الفارغة للعمل الفني انطلاقاً من بصر المشاهد.

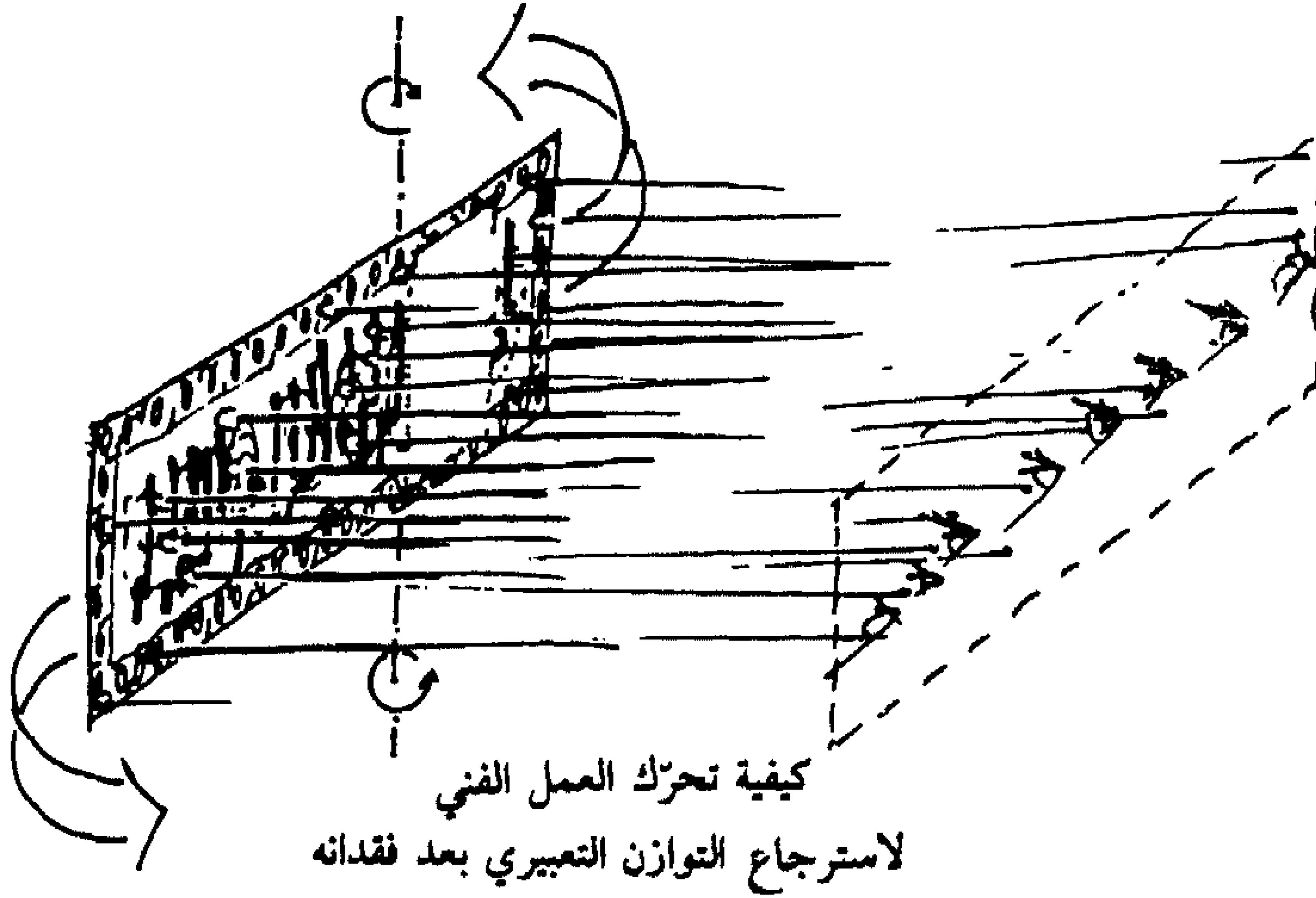
وهذا يتجسد «بخطوط الأشعة الضوئية» التي تشد المشاهد إلى مسطح هذا العمل.

من هنا، ومن هذا الإطار ينشأ ـ كما تبين لنا ـ «المجال» الذي تتواجد فيه حركة تعبير العمل الفني في فن الخط، ويقع بذلك «المجال» بين مسطح العمل الفني وبين المشاهد.

أما بالنسبة للفن المعماري، فإن هذا «المجال» الذي صورناه في فن الخط، يلف المشاهد من كل جهة أثناء وجوده بالدرجة الأولى داخل المسجد. إلا أن حركة التعبير في الموسيقى (كما في التجويد والتقاسيم) عبارة صوتيات تنبعث في المقام الأول من مرتل القرآن الكريم أو من عازف التقاسيم، وتنطلق في المقام الثاني من المستمعين استحساناً وتشجيعاً للفنان، وهكذا فإن أصواتهم غالباً ما تملأ الوقفات الفراغية الكائنة بين الجمل الموسيقية، أو المدات القائمة عادة على صوت واحد.

وهذا بالنتيجة يدل بالنسبة إلينا على أن «مجال» حركة تعبير العمل الفني الإسلامي بالنسبة للفنون الثلاث التي اخترناها، موجود في الفضاء المحدد بين المشاهد أو المستمع من جهة، وبين مسطح اللوحة أو المشهد أو الأوتار من جهة ثانية.





لوحة رقم ١٧١
اختبار في العمل الفني
الخطي الإسلامي

ب ـ المرتكزات الثلاثة لبنية تعبير العمل الفني

انطلاقاً مما أوردناه عن «مجال» حركة التعبير في العمل الفني الإسلامي، فإننا نشعر ونحن نشاهد هذه الفنون المرئية، كأننا أمام خلايا شمسية، معروضة أمام أعيننا وتستمد طاقة حركتها من «النور» والذي هو أيضاً من حيث اللفظ اسم من أسماء الله تعالى. وهذا النورالمسمى بنور الله ينبعث من بيت الله (المسجد). هذه الخلايا تتحرك بحركة مزدوجة: الأولى حركة «اعتماد»، يعني أنها تتحرك في مكانها[٣]، وهي تنشأ في لحظة خلقها مباشرة من العدم الى الوجود،عندما تتلقى النور، وفي لحظة مشاهدتنا لها. والثانية حركة انتقال من مكان ألى آخر،. وتتحقق هذه الحركة بوجود صورها المتماثلة (أو شبه المتشابهة) الواحدة بجوار الأخرى على امتداد ساحة العمل لعمارة المسجد. النور لا يفارق حركتها برهاناً على خلقها بمشيئة الله الأزلية، ويتحقق ذلك في كل خطوة من خطوات إيقاعها. وما المشاهد سوى شاهد على خلق الله المستمر، هذا الشاهد هو رمز الجماعة المؤمنة التي تشهد أيضاً على مسيرة حياة هذه الأشياء على كامل صفحة العمل الفني. ﴿وَقُلِ اعمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ والمُؤْمُنون﴾[٤].

في فن الموسيقى الإسلامية ـ وبالتحديد في مصدره التجويد القرآني ـ تنشأ الصوتيات عن الكلام المغَنى، هذا الكلام ينبعث من الآيات القرآنية، وهو في الاسلام عبارة عن الكلام الذاتي بذات الله، أما الصوتيات، والرسم فهي محدثة[٥]. إذن فالصوتيات مخلوقات الله تعالى، فالنغمة (أي موسيقى الكلمة الملفوظة) هي ذات حركة اعتماد أولاً، هي اللحظة التي تظهر فيها نغمة في كل مرة تلفظ فيها كلمة، أنه الخلق من العدم إلى الوجود مباشرة. وهي أيضاً ذات حركة انتقال، تتحقق بوجود نغمة مشابهة للأولى، أو شبه مشابهة لها على امتداد العمل الموسيقي. ويتحقق خلقها في كل خطوة من خطوات إيقاعها الذي يمثل أساس حركة تعبير العمل الموسيقي.

ونوجز كل ذلك بالقول: إن العمل الفني الإسلامي يقوم بناؤه كما تبين لنا على مرتكزات ثلاثة:

الأول: دور الفنان الذي يتحقق من خلال لغة الوسيلة لكل فن (من مادة وشكل)

الثاني: دور المشاهد أو المستمع الذي يتحقق من خلال لغة المشاركة والمعايشة له.

الثالث: دور النور المنبعث من بيت الله (المسجد) في فن العمارة، أو من دور رسم كلام الله تعالى (أي القرآن الكريم) في فن الخط، أو دور الصوتيات المنبعثة من تلاوة كلام الله تعالى (اي القرآن الكريم) في فن التجويد. وهذا الدور ينشأ عن الخلق المستمر، وهو يشكل في الفن لغة خاصة إلى جانب اللغتين الأولى والثانية المذكورتين أعلاه.

هذه المرتكزات الثلاثة تشكل، بالنسبة لكل فن على حدة، شرطاً من شروط وجوده كفن، وتكسبه بالتالي ميزة أساسية من ميزات «الفن المفتوح». وبذلك انتقل التعبير من وضع كان فيه، في بعض الفنون، سجين مساحة العمل الفني فقط، الى وضع أصبح فيه الفن الإسلامي عملية مشاركة بين دور الفنان ودود المشاهد (أو المستمع) ودود الطبيعة (النور أو الصوت أو الصورة)

(٣) استندنا في هذه المعاني على نظرة المتكلمين في حركة الأجسام عموماً وقد جاء عند الأشعري في كتابة «مقالات الإسلاميين»، ص ٣٢٤ ـ ٣٢٥: «فقال النظام (هو معتزلي توفي سنة ٢٢١هـ/ ١١٢٧ م وقيل ٢٣١هـ/ ١١٣٧م): الأجسام كلها متحركة، والحركة حركتان: حركة اعتماد وحركة نقلة، فهي كلها متحركة في الحقيقة وساكنة في اللغة (...) لا أدري ما السكون، إلا أن يكون يعني كان الشيء في المكان وقتين، اي تحرك فيه وقتين، وزعم أن الأجسام في حال خلق الله سبحانه (لها) متحركة حركة اعتماد»

(٤) سورة التوبة: الآية ١٠٥.

(٥) الرأي السائد في علم الكلام عن مسالة القرآن وخلقه (راجع الباب الثاني)

ج ـــ الفن الإسلامي رافض التأطر

في العادة، إن كل فن يتحدد دائماً وبوجه عام في حيز معين وداخل إطار محدد، هذا الحيز يمكن ان يكون فضاءً ذا أبعاد ثلاثة كما في فن العمارة والنحت، وإما أن يكون مسطحاً ذا بعدين كما في فن الرسم، وإما أن يكون زمناً ذا بُعدا واحد واتجاه واحد كما في فن الموسيقى، إلا أن الفن الإسلامي، كما وجدنا، وبصيغه الثلاث (العمارة والخط والموسيقى) يشغل حيزاً مميزاً، حيزاً خاصاً يرفض التأطر، وهو بذلك لا يقبل أن يسجن داخل الأبعاد المذكورة أعلاه فقط، إذ يصبح بذلك محدوداً ومنتهياً، وينقطع بالتالي عن المشاهد أو المستمع والطبيعة المحيطة به. وسنحاول فيما يلي أن نوضح هذه المسألة في كل من الفنون الثلاثة.

في فن العمارة لم يبرز المسجد أولاً جمالياته الأساسية من الخارج (باستثناء حالات خاصة كما في المساجد العثمانية وبعض المساجد الفارسية). فالخارج يتضمن عادة إلى جانب واجهة المسجد، واجهات مبان أخرى لا يمكن عادة ظبط تفاصيلها الجمالية بسهولة لتكون منسجمة مع عمارة المسجد (**لوحة رقم ١٧٢**).



لوحة رقم ١٧٢
(تصوير المؤلف)
منظر لصحن مسجد الازهر

وعندما يفتح المسجد علينا من الداخل، نكون هناك بكلّيتنا في عالمه الخاص، ويكون قادراً تماماً على التحكم بتجانسه، إضافة الى الشعائر الدينية والطهارة والنظافة، وخلع النعال. وارتداء الألبسة الفضفاضة، غالباً ما تساعد على معايشة أجواء المسجد الداخلية وبشروط مُثلى على وجه الخصوص. ففي هذا الداخل فتح المبنى كلياً بصحنه على الفضاء الكبير. وإذا تركنا لخيالنا العنان فإننا نشعر بالصحن وكأنه يشكل محطة لجسم الفضاء الواسع، وكأنه «كفه» وهو يرقد بداخل المبنى. بذلك تصبح الفراغات المتداخلة بين أعمدة وقناطر الأروقة الممتدة بداخل الأقسام المبينة كلها، وكأنها «اصابع» هذا «الكف» الفراغية. وما نشعر به أمام هذا المشهد وضمن هذه الأجواء، أن هذا الجسم الفضائي الكبير يتدخل «بكفه وأصابعه» الفراغية ليحاول رفع هذا البناء الممتد عن الأرض قليلاً.

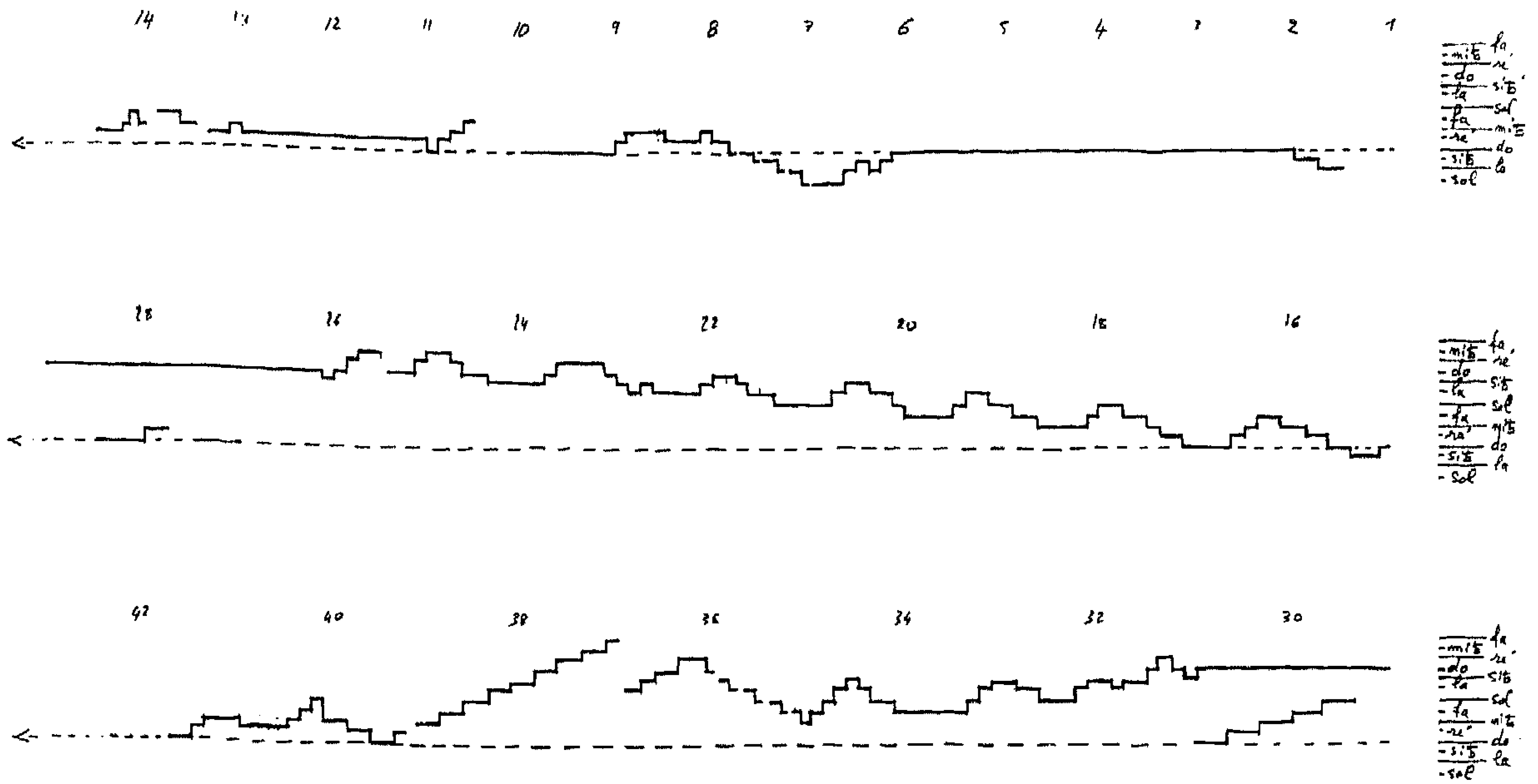
إلى جانب هذه الأجواء، نجد ونحن نتوسط صحن المسجد أن عناصر الأروقة من أعمدة وقناطر وفراغات تلفنا من كال جانب. بذلك نشعر وكأن العناصر المحيطة بنا، وأينما اتجهنا، في لحظة ما، تتواجد في نفس الوقت في كل مكان. مما يخيل إلينا أيضاً وكأنها تتحرك في كل اتجاه. إنها تبتعد أو تقترب أو تذهب يميناً أو شمالاً. إن هذا الجو المتحرك ينتقل أثره إلينا بالذات ونحن ما زلنا في الواقع وقوفاً. وهذا الشعور بحركة أنفسنا مرده انعدام وجود المرتكز المكاني الثابت من حولنا الذي به نستطيع عادة أن نحدد مكاننا، ونحدد الإحداثيات المكانية. هذه الأجواء في العمارة يمكن أن نشبهها بطفْونا على سطح ماء البحر الواسع.

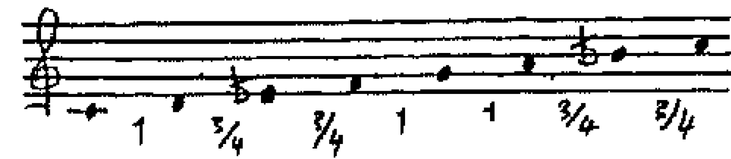
وبالإجمال يتبين لنا، أن هذا التعبير في العمارة، لا يتحقق بلغة المكان المحدد، وإنما بلغة اخري ترفض الحيّز الثابت «الأكلودي»[٦] أي «الحيّز الظاهر» كما اعتدنا عليه. ذلك أن تحديد الحيّز، يثقل المادة المعمارية التي تغطيه، مما لا يتفق وجماليات هذا الفن. وقد استعملت هذه اللغة ما نسميه «حيّز الشفافية» بحيث إن كل ما في داخله بما فيها المشاهد قد ارتفع عن الأرض، وكأنه أصبح أو يكاد يلامس الارض. وهنا يدخل المشاهد عالماً جديداً هو عالم التجلي الإسلامي، كما يشعر به وهو يقوم بالطواف حول الكعبة، أي بنشوة جمالية هي نشوة الطرب. وحالة الطرب هذه كما جاءت في كتب اللغة، «خفة وحركة تصيب الإنسان لشدة السرور أو الفرح» [٧].

وبانتقالنا للحديث عن فن الخط من خلال صفحة مخططة، فإننا نلاحظ أنها غالباً ما تكون منفذة ضمن مساحة ذات شكل بسيط: مستطيل أو مربع أو دائري... ألخ... ونلاحظ أيضاً أغلب المرات أنها غير محدودة بأي إطار، وفي حال وجوده فإنه يكون غير مقفل، ذلك لأنه مملوء بالزخارف والكلمات المخططة. وفي جميع الحالات يتداخل الفراغ الكبير المحيط بمساحة العمل وصميم العمل الفني. ويحصل هذا التداخل من خلال حنايا العناصر الفراغية،. ذات الأهمية الكبرى والمنتشرة في كل أنحاء المساحات الزخرفية والمخططة.

(٦) نسبة إلى العالم اليوناني، «اكلود» المعروف عنه تحديد الفضاء بالأبعاد الثلاثة (الهندسة الفضائية).

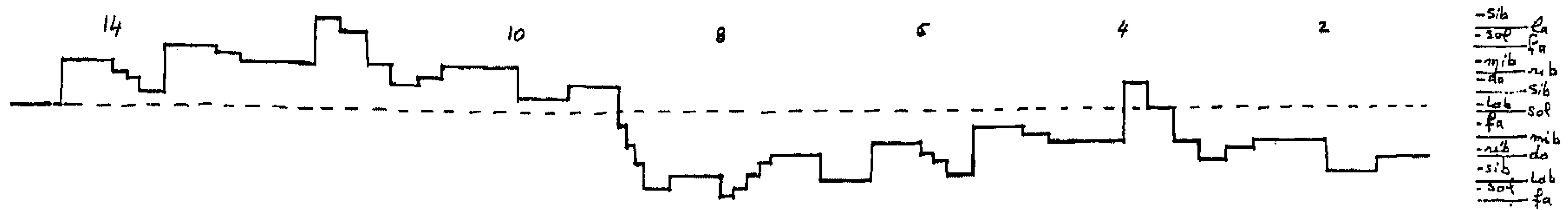
(٧) انظر ابن منظور، لسان العرب، والقاموس المحيط للفيروزآبادي مادة «طرب». وانظر ابن قتيبة (٢٧٦هـ/ ٨٩٠ م) أدب الكتاب، دار الكتاب العربي، ص٢٢، ٢٣.





لوحة رقم ١٧٣
رسم بياني لتقاسيم على العود،
على مقام الراست،
عزف سليم سلام بيروت (١دقيقة)

وبالانتقال إلى الموسيقى وفي الإطار نفسه، نلاحظ كما تبين لنا، أن لأقسام أو لجمل العمل الموسيقى، أطوالاً زمنية مختلفة (**انظر لوحة ١٧٣، وراجع لوحة ٩٤، ١٣٢**). وكأن البعد الزمني الذي نعرفه لا يحتوي تنظيماً لهذه الجمل. بحيث يفقد المستمع فكر ة الوقت، إذ لا مجال هنا للقياس في أوزان معينة، بهدف إدراك التركيبة اللحنية فيها، كما في غالبية الموسيقى الغربية الكلاسيكية (**لوحة رقم ١٧٤**).



لوحة رقم ١٧٤
«١٤ مازورة» من بداية الحركة البطيئة
في السونات باتاتيك
لبتهوفن (Pathétique,Sonate,Adajio)

ومما يحصل برأينا، أن الفنان في الموسيقى الاسلامية، يحاول أن يجد توازن ألحانه في عالم آخر، عالم لا يسيطر عليه منطق البعد الزمني الذي اعتدناه في حياتنا المادية (هو بعد يسير عادة باتجاه واحد ودائماً الى الامام). فهذا الزمن ذو الاتجاه الواحد في عالم الموسيقى الإسلامية لا قيمة له، بمعنى أخر يمكنه أن يسير في عدة اتجاهات في آن معاً.

ويحدث هذا، عندما يكرر الموسيقي العناصر والفقرات القريبة التشابه، وكأنه بذلك يؤخر أو يقدم الزمن، وهذا ما يمكننا اعتباره إلغاء لميزة الحدث من الزمن، هذه الميزة التي عادة ما تعطي الحس بالزمن. يحدث هذا أيضاً حين يمد الموسيقي الصوت، عندما تصبح العناصر المتجاورة صغيرة ومتشابهة جداً، أي أنه في هذه الحالة يتداخل اتجاه الزمن - الماضي والحاضر والمستقبل - بعضه ببعض، عندئذٍ يمكننا القول إن الموسيقي يسعى لإيقاف الزمن غير أن الفنان لا يبلغ هذه المرحلة كلياً إلا باستعمال السكوت أو الجمل الفراغية في الموسيقى.

ونحاول شرح ما توصلنا اليه بطريقة أخرى فنقول: إن الموسيقى الإسلامية لا تتأقلم والزمن الظاهر، وإنما تحاول أن تتأقلم وما نسميه زمن الشفافية أي «الزمن المتحرك في كل اتجاه». فالزمن الظاهر يعطي صورٌ زمنية ذات بداية ونهاية،. وتتحدد بواسطتها القيمة المعيارية للصور. أما بالنسبة «لزمن الشفافية» فالصور ذات ميزة داخلية، وتحدد قيمتها المعيارية بحياة كل جزء من أجزائها إلى جانب حياة التجمع الذي يضمّها(٨). وينسجم هذا الكلام مع محاكاة الفنان المسلم للكائنات في الطبيعة، في منهجيتها، من حيث تجمع عناصرها. وهكذا نكون في الموسيقى الإسلامية أمام صور صوتية لا أهمية كبري لحدودها الزمنية، ويتحقق توازنها من ناحية أخرى داخل بنائها الموسيقى في «زمن الشفافية».

ونوجز ما تقدم بالقول بأن الفن الإسلامي قد تحرر من قيود الحيز الظاهر وهو عادة الفضاء في العمارة، والمسطح في فن الخط، والزمن المتجه الى الامام في الموسيقى. فقد حقّق لنفسه «حيز الشفافية» وفيه تُفْصَلُ المادة التي قام الفنان بتنفيذها وحسب كل لغة فنية عن موقعها الثابت، لتصبح هذه المادة في المقام الاول «خفيفة وعديمة الكثافة»، ويكون ذلك بالدرجة الأولى نتيجة تداخل دور الطبيعة بالعمل الفني، أي بالمساحات الفراغية المنتشرة فيه. وفي المقام الثاني تصبح المادة غير ثابتة فتتحرك عناصرها في كل الاتجاهات بحالة انسانية نتيجة الصور المتشابهة بدرجات مختلفة. هذه الصور تابعة لعناصر متجاورة وفقاً لنظام معين في العمل الفني كله.

وهذا ما يُدْخل المشاهد بدوره في هذا العالم، «أي عالم الشفافية»، لأنه يكون قد فقد كل مرتكز ثابت يشعر به من حوله. وبدخوله هذا العالم يشعر المشاهد بحالة من النشوة، هي حالة «الطرب»، وهذا بالنسبة للفنون الثلاثة علي حد سواء، كما هي الحالة بالنسبة للفنون الاسلامية عامة.

(٨) نورد هنا كلاماً لبول كلي وهو فنان تشكيلي برز في الغرب في النصف الأول من القرن العشرين. حيث يقول في موضوع المعاني الإيجابية «للمجتمع» و«التكرار»: «الحداثة هي تخفيف لذاتية «الآنا» (عند الفنان) وعلى هذه الارضية الجديدة، التكرار يمكن أن يعبر عن معنى جديد من الاصالة فيعطي أشكالاً من «أنا» لم يسبق ظهورها. لا يمكن أن نقول إن هناك ضعفاً في التجمع للذاتيات في نفس المكان، لأنه هناك يتحقق تفتح الأنا العميقة (انظر كتاب نظرية الفن الحديث).

Klee, Paul: Theorie de l'Art Moderne, Demoel Conthier, Paris 1988, P.14

د ـ الفن الإسلامي «ومنطقه الخاص»

استطاع الفن الاسلامي كما تبين لنا، ومن خلال «حيز الشفافية»، أن يبني لنفسه منطقاً خاصاً حيث يحقق به أهدافه. وسنبين أن هذا المنطق الخاص يختلف كل الاختلاف عن المنطق المشهور والمعروف بالهيكلية التالية: «الطرح/ البرهان/ الاستنتاج». وهذا المنطق الأخير يستعمل عادة لإيضاح فكرة معيّنة. ويمكننا القول إنه الوسيلة الاكثر شيوعاً لتوضيح فكرة ما.

ولقد ورث الإسلام عن الحضارات المتعاقبة السابقة أشياء كثيرة، ومن أهم هذه الأشياء استخدام هذا المنطق لبلوغ بعض الأهداف وتحقيقها. إلا أنه اختلف عن الفكر اليوناني (وهو المصدر لهذا المنطق كما هو متعارف عليه حتى الآن) بشيء مهم جداً، هو أنه استخدمه كوسيلة بلوغ حقائق تناقض في أغلب الحالات ما بلغه اليونان. لقد حاول اليونان في منطقهم بلوغ حقيقة او حقائق مطلقة. في حين إن الإسلام باستخدامه ذات المنطق أراد بلوغ حقائق تعتبر نسبية من وجهة نظره، لأن المطلق هو الله وحده الذي ليس كمثله شيء، بينما كانت آلهة اليونان مجسّدة بصورة محددة ومعروفة وملموسة هي صورة الإنسان بالدرجة الأولى، وقد نتج عن ذلك (كما سبق وأشرنا في الباب الثالث، حال المسيحية الغربية) تقاطع العالم المطلق بالعالم النسبي لصورة الآلهة الملموسة. إذاً أصبح المطلق عند اليونان شيئاً من عالم الموجود، بينما لم يكن الأمر كذلك في الإسلام الذي يوجد عنده حقيقتان: الحقيقة المطلقة من جهة والحقيقة النسبية من جهة ثانية، ولكل منهما عالمه الخاص والتقاطع محرّم بينهما تماماً.

وما نريد قوله هو أن الفكر الإسلامي بِشِقَّيْه الفلسفي وعلم الكلام استخدم هذا المنطق لإقامة البرهان على حقائق غير مطلقة، خاصة عند أعلام علم الكلام بالذات. إلا أن الفن الإسلامي، استطاع باعتقادنا أن يوجد لنفسه منطقاً إسلامياً جديداً يختلف عن المنطق الأول، ويتناسب كل التناسب وما يريد أن يحقق به من تعابير فنية، ذلك أن الفنون بطبيعتها العامة تأخذ الأشياء في شكلها المثالي، وتستطيع أكثر من غيرها أن تبرز في شخصية الحضارة التي تنتمي اليها. ونعتقد أن الفكر التصوفي الإسلامي، استطاع الاقتراب من مستوى الفنون الإسلامية في بعض الأحيان، عندما تمكن من التخلص من ترسبّات المنطق القديم، في محاولته إشراك الذوق وجميع أحاسيس الإنسان الى جانب العقل والبصيرة بهدف بلوغ ما يريد قوله. والغزالي، هو أهم روّاد هذا المنطق، وهو الذي جمع علم الكلام والتصوف.

من خلال ما توصلنا اليه سنحاول في دراستنا، شرح وإيضاح الفرق بين المنطق المسمى باليوناني ـ كما هو سائد اليوم ـ والمنطق الاسلامي الجديد في الفنون الثلاثة.

نلاحظ أن جسم الكنيسة، وهي غالباً ما تكون طولية الشكل، محدد بشكل عام، من خلال فضاء محوري مكوَّن من مدخل هو مقدمة الصرح، ثم تليه قاعة الصلاة وهي جسم الصرح، ثم ينتهي بالمذبح. هذا النسق يتحقق في الفضاء بأقسام محددة تماماً وراسية في الأرض. والتباين بين هذه الأقسام يحتل مكاناً مهمّاً في هذا التركيبة، وذلك أن العمل الفني قائم على هذا التباين التناقضي. وما نريد قوله: هو أن هذا الفن استخدم بدوره المنطق اليوناني، ذلك أن تعبير هذه الفنون ينطلق من أقسام محددة وثابتة في الفضاء، ويحتل كل قسم منها موقعه الخاص به، متناقضاً عموماً والأقسام الأخرى، هذه هي الفنون التي سبق وأسميناها بالفنون ذات البنية الدرامية، وقد تحققت هذه الفنون عن طريق المنطق اليوناني الذي يطبّق أبعاد الحيز الظاهري، سواء أكان ذلك فضاءً أو مسطحاً أو زمناً.

أما بالنسبة للفنون الإسلامية، ونأخذ العمارة مقياساً، فإننا نلاحظ خلو المسجد من محور أساسي، كم ذكرنا هذا الموضوع في الباب الثاني. هذا الأمر يدل على أنه ليس هناك تقويماً حاداً لجسم المسجد ضمن الأبعاد الفضائية ذات الإحداثيات المحدودة. وبعبارة اخرى نعتبر أن مجال هذا الفن لم يتحقق في عالم الحيز الظاهري حيث المنطق اليوناني، وإنما تحقق ذلك في عالم «حيز الشفافية» مستخدماً منطقه «الإسلامي الخاص»، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على فني الخط والموسيقى لكونهما فنّين يحدثان أيضاً حالة الطرب. ونرى من المفيد أن نشير هنا إلى اننا في القرآن الكريم لا نجد مكاناً عند سياق الآيات للبنية الثلاثية المعروفة «طرح، برهان، استنتاج» كما أنه ليس هناك أي اعتبار لمكان مميز او زمن محدد، فالامكنة تتداخل وتمتزج كلياً بعضها ببعض.

ونحب في نهاية هذه الفقرة، أن نشير إلى أن الفن الإسلامي بمنطقه الخاص، أكسب العمارة طريقة مميزة في عملية البناء، فأصبح المبنى الواحد وعبر سنوات عديدة قابلاً للتوسع والتطور بسهولة، وبمرونة كبيرة. إلا أن هذه الأمور التي حصلت في كثير من المساجد الإسلامية، تكاد تكون غير مفهومة بالنسبة للمستشرقين عامة، فهم غالباً ما ينعتون المسلمين، وبناء على الأمر، بعدم قدرتهم على التخطيط المبرمج المسبق.

فمن المعروف أن مبنى الكنيسة أو أي مبنى مهم آخر في الغرب، كان يستمر تشييده عشرات السنين، وتطول مدة بنائه حسب أهمية المبنى وكبره. وهذا كله بناء على مخطط هندسي كامل موضوع سلفاً قبل بدء التنفيذ. عند الانتهاء من المبنى أي بعد عشر او خمسين او ربما مائة سنة او حتى اكثر، اي عندما تنفذ الدراسة بكاملها لا ينبغي حينها الزيادة او التعديل، باستثناء بعض الإضافات الداخلية الضعيفة التي لا تؤثر على فكرة التصميم الاول والاخير. هذا التصميم الذي اصبحت له اقسامه المحددة والثابتة والموزونة والتي لا تقبل اي تعديل.

اما الخطوات العملية التي تحصل في تشييد مبنى المسجد، فتبدأ بوضع المخطط الاول من قبل المصمم او المصممين، إلا أن هذا المخطط الاول يشمل ما اسميه«نواة المسجد» ـ كما سبق وأشرنا إليه في الباب الثاني ـ وتتضمن الفراغ الكبير وهو الصحن، وعادة له شكله البسيط والصافي. يتحدد هذا الفراغ بالاروقة المحيطة به والإيوان والمحراب والمئذنة وغيرها، وكل هذا كان يشيد عادة بسرعة فائقة(مقارنة بتشييد الكنيسة آنذاك) ويتم تشييد هذا كله مع الزخارف والخطوط والتفاصيل الاخرى إلا أنه، وحسب الحاجة الاجتماعية وتعاقب اولياء الامر، ينمو المبنى انطلاقاً من هذه النواة. والنمو هذا يكون شعاعياً اي من الداخل إلى الخارج وفي كل الاتجاهات، وحسب العقارات المفروزة له**(راجع لوحة رقم ٤٦)**.

فيحصل مثلاً أن يلحق بالإيوان قسم جديد، فينقل المحراب إلى جدار الإيوان الجديد، والموازي بالطبع للجدار الاول. ومن الممكن أن يصبح للمسجد عدة محاريب او عدة مآذن وعدة انواع من الاروقة والزخارف والخطوط... إلخ. فالذي يحصل أن المصمم واضع التصميم الاول للمسجد(النواة) يكون بعمله قد اسس بالدرجة الاولى منهجية لطريقة تشييد المبنى، وهي بالتالي تفتح المجال لعملية حياكة فعلية حول النواة. والمصمم الاول لذلك لا يستطيع أن يتنبأ بما يؤول إليه المبنى فيما بعد، إلا أننا نستطيع القول بأن خصوصية المنهج التابع للمصمم الاول، ستؤثر فيما بعد على مسار عملية النمو والتي ستكسب كل جامع طابعه وشخصيته الخاصة به.

هـ- إمكانية التجديد والاستمرار في «الفن الإسلامي المفتوح»

انطلاقاً مما سبق وتوصلنا إليه في بحثنا، يكون الفنان قد اعد عملاً فنياً منفتحاً، وهو يقصد عن سابق تصور وتصميم، أن يستمد لعمله طاقة حركته المستقبلية من صفات الله تعالى، حيث الطبيعة تعبّر عن وجودها وتتمثل الجماعة كشاهد على الابداع الذي لا يمكن أن يتحقق من وجهة نظر الإسلام، إلا بشهادة الجماعة ومشاركتها في عملية التعبير عن هذا العمل.

فالامتداد الافقي لصحن المسجد يشكّل باحة تستقطب نور الشمس والناس على حدٍ سواء. انطلاقاً من هنا ينتشر النور وتتوزع الجماعة في كل زوايا المسجد. وبوجودهما معاً في كل الزوايا يكتملُ العمل الفني للمسجد، وكذلك حركة التعبير فيه. وبالمقابل لو أخذنا كاتدرائية ترتقي نحو السماء وتتقاطع في الارض بقوة تعبير كبيرة، فإننا ننشدّ بجمالها ونحن نتأملها دون حاجة إلى إضافات اخرى إليها، إذا حاولنا مثلاً اخذ صورة فوتوغرافية لها، فإننا نفضل ألا يتواجد الناس امامها خوف تعكير التعبير النابع منها. وهذا يدل بالنسبة إلينا على أن عملية الإبداع في هذا النوع من الفنون الغربية، تنتهي ودور المبدع أو المبدعين من وضع اللمسات الأخيرة عليها، وبذلك يصبح فناً بذاته، وذا جمال محدد ومنتهٍ، وبعبارة أخرى يصبح فناً «غير مفتوح».

لقد تبين لنا أن الصفة الخاصة للفن المفتوح، تعطي الفن الإسلامي في المقام الأول، «بعداً إنسانياً»، إذ أن تواجدالناس ضروري لنشوئه. وهي تعطيه في المقام الثاني «بعداً طبيعياً» باعتبار أن وجود الطبيعة فيه وبشكل من أشكالها ضروري أيضاً لنشوئه.

وصفة «الفن المفتوح» تعطي الفن الإسلامي، إمكانية أكبر في متابعة الأجيال المتعاقبة على مر السنين لتذوقه والانتشاء به، وهذا يكمن في الاستمرار الثابت لدور المشاهد أثناء عملية الاختبار الجمالي على طول المشهد، وهو دور ضروري أيضاً لاستكمال جماليات هذا الفن، وبما أن المشاهد متجدد ومتطور مع الجماعة عبر التاريخ، فإن هذا الفن يكتسب - وباحتمال كبير - صفة التجدد والتطور الدائمين. وهكذا اكتسب الفن الإسلامي - وعلى مر التاريخ - صفة السلاسة والمرونة بالتعاطي مع شتى أشكال وعناصر الفنون المنتمية لحضارات مختلفة، وهذا ما سمح للفن الإسلامي باحتوائها وهضمها. بعد تلقيها الثقافة الإسلامية بوقت قصير - وبغض النظر عن انتمائها الأول - تمكنت الشعوب التي كانت مختلفة المشارب قبل اعتناقها الإسلام، أن تبدع معاً بمنهجية هذا الفن الجديد، بحيث أضفت عليه صفة التجدد الدائم على مر القرون.

علينا ان ننوه انطلاقاً مما أسلفنا من البحث، أن الفن الإسلامي المفتوح باعتقادنا، لا يستطيع إيصال رسالته دائماً إلى المشاهد او السامع، إلا بشرط تجاوب هذا الأخير الالزامي معه، وباستعداده للموقف الحواري معه، هذا التجاوب يبدأ كما في المسجد بالقيام بالاستعدادات الجسدية من قبل الداخل إليه، بخلع الأحذية وبالطهارة، وتنتهي بارتداء الملابس الفضافضة النظيفة. ويكتمل التجاوب باكتمال التحضير النفسي من قبل المشاهد، خاصة بانسجامه في لحظة التجربة الجمالية والنظرة الإسلامية التوحيدية لله تعالى. ويمكننا القول أن حالة التجربة الجمالية الأولى هنا تحصل عادة بهدوء. وهذا الفن يشد المشاهد بخطى وئيدة نحوها لكنها تتدرج صعوداً.

ومن ناحية أخرى يمكن للفن الدرامي، أن يكون أسرع تأثيراً في المشاهد، بحيث لا يتطلب هذا الأخير الكثير من الشروط الإلزامية لكي تتحقق له التجربة الجمالية،. وأكثر ما يطلب منه الاستعداد والإصغاء والاهتمام، ذلك لكون هذا الفن يتضمن داخله كل المخزون التعبيري. وهو أكثر استقلالية عن المحيط الخارجي، وبه يتمكن الفن من أن يقنع المشاهد أو السامع بسرعة، وأن يشدّه إليه بقوة.

و - وحدة الفنون الإسلامية في حيز المسجد

جميل أن نستشهد هنا بوصف ابن بطوطة (٧٧٩ هـ /١٣٧٧م) لأجواء المسجد إبان شهر رمضان المبارك بقوله: «ووقع الاحتفال في المسجد الحرام لهذا الشهر المبارك، وحق ذلك من تجديد الحُصُر وتكثير الشمع والمشاعل وغير ذلك من الآلات حتى تلألأ الحرم نوراً سطع ضياءً. وتفرقت الأئمة لإقامة التراويح فرقاً (...) وكاد لا يبقى في المسجد زاوية ولا ناحية إلا وفيها قارىء يصلّي بجماعة خلفه، فيرتج المسجد لأصوات القراءة من كل ناحية. فتعاين الأبصار وتشاهد الأسماع من ذلك مرأى ومستمعاً تنخلع له النفوس خشية ورقّة» (٩).

جاءت العمارة الإسلامية الممثلة بشخصيتها الأساسية وهي المسجد لتجمع في ذاتها الفنَّيين الإسلاميين الحاضرين، فنَّي الخط والزخرفة، ثم جمعت إليهما فنّاً آخر هو فن الموسيقى بشخصيته الأساسية «التجويد القرآني». بهذا التجمع تحققت وحدة الفنون الإسلامية من زاوية وجودها في حيّز واحد، وقدّمت هذه الفنون مجتمعة التعبير الموحَّد، وكل منها بأسلوبه الخاص. وقد ادى هذا لاتعبير الموحَّد مفعوله الجمالي على الإنسان المشاهد والمستمع في آن معاً. وكما تبين لنا أن الصورة المتكاملة والمركبة في لغة (وسيلة) الفن ولغة الطبيعة ولغة التجمع والتوافق الإنسانيين تحقق جماليات «الفن المفتوح»، فتحرك مشاعر الإنسان، ويبلغ حينئذ حالة «الطرب». وكون الشاهد جزءاً من الجماعة الحاضرة في المسجد، فإنه يدخل بدوره كعنصر من عناصر حركة التعبير الجمالي.

ونستخلص من ذلك، أن الفن الأسلامي يحقق هدفه، معطياً المشاهد شعوراً بالألفة والاتصال الحميم مع كل ما يحيط به من عناصر فنية مختلفة، وهذا يضعه في جو من المساواة والإخاء مع الآخرين، بغضّ النظر عن مراتبهم وأنسابهم في الحياة خارج هذا الحيّز، فيبتعد المشاهد عن الإحساس الظاهري والسطحي الذي يشعرك فقط بالإختلاف والتناقض والتضاد، وبذلك يقترب من الإحساس الداخلي الذي يحس به جوهر الموجودات التي تبدو له في جو من الألفة بتطابقها وتجانسها وتجمعها. وبذلك وكما استخلصنا يصل المشاهد الى غاية التوحيد، ويبلغ الهدف السامي بالإيمان بالله الواحد المنزّه عن كل نقص، والإيمان بصفاته الدالة عليها كل موجودات هذه الكون، ومنها الأصول البشرية مجتمعة. هذه الأصول المتساوية والمتجانسة هنا نتيجة جوهرها الواحد. وهذا ما يسمى في الإسلام بوحدة الموجودات.

(٩) ابن بطوطة: مهذّب رحلة ابن بطوطة وزارة المعارف العمومية المطبعة الأميرية بولاق، القاهرة ١٩٣٨، ج ١، ص ١٢٦

الخاتمة

تمثل جمالية الفنون أهم تأملات الحضارة، وبها نفرّق بين حضارة وأخرى، فالحقيقة والاعتقاد ينبعان في الغالب من المثاليات الفكرية لها. والتوحيد في الإسلام هو جوهر الفكر الديني كله المتمثل في الفكر العام للأمة كلها، بما فيه من فرق مختلفة. لقد تبين لنا أن التوحيد في الإسلام يتمثل عند الفنان من خلال عملية الإبداع بإنكار «الأنا» أولاً، ثم يتم تحيق ذاته من خلال ذات الجماعة وذوات الموجودات الكونية الأخرى، وهي الدالة على حقيقة خلق وأمر الله.

وهنا نستنتج

أولاً: انتفاء احتمال وجود أطر محددة في مقاييس الجماليات الخاصة والمتعلقة بكل انا للفنان.

ثانياً: وجود مناخات مفتوحة تدفع الفنان باستمرار لاكتشاف الكون والبحث فيه عن المعالم المتنوعة، ويأخذ الفنان طريق البحث المستمر عن تجلّي وجه الحقيقة الواحدة. أي الله الواحد، الله الحق، طريقاً لا نهاية لها، لأنها توصلنا إلى عالم لا توجد فيه سوى الحقائق النسبية، في حين إن الله الذي نصبو للتقرب إليه هو الحقيقة المجردة.

وهذا ما يجعل الفن الإسلامي فن اختبار وبحث، وبعيداً كل البعد عن أن يكون فناً إعلامياً تطبيقياً، للدعوة الإسلامية. وبهذه الروحية، تعامل الفن الإسلامي مع كل المواد والأشكال التي يمتلكها. فلم يتوقف عندها ولم يعتبر أنها تمتلك مقاييس جمالية مطلقة. (في حين كان اليونان يعتقدون بوجود الجمال المطلق في بعض الأشكال والنسب)، بل اعتبرها مجرد أشياء بسيطة في العالم النسبي. وهي بالتالي ذات جمال نسبي وفان. من هنا اجتهد في تحريك هذه العناصر والأشكال في كل اتجاه، ثم قام بتطويرها، وتخيل وابتكر أشياء أخرى منها، على مر العصور.

وبعبارة أخرى يمكن القول، إن هذا الفن قام في أول الأمر بتفكيك كل الصيغ التي ورثها ذات الأطر المنتهية والمحددة. ثم قام بعدها ببناء منهجية لفن متحرك يتعامل مع الأشكال المختلفة بمرونة وسلاسة.

كان عمل الفن الإسلامي هذا منسجماً وما دعا إليه النبي محمد ﷺ بخطوته الرائدة في تحطيم الأصنام بمكة، كما أنه كان منسجماً وخطوته الأخرى التي طرح فيها مشروع بناء مسجده الأول في المدينة المنورة، وقد قام هذا المشروع على مبدأ الابتعاد كلياً عن أشكال غالبية معابد الأديان الاخرى، ذات المقاييس الضخمة الزاخرة بالأدوات والمفروشات الكثيرة التي كانت تستخدم في أداء الطقوس الدينية. وكان مبدأ هذا الابتعاد رفض الاشكال والعناصر التي تناقض الدعوة.

واتخذ هذا المشروع البديل شكلاً بسيطاً، خالياً من اي أثاث ذي أهمية تذكر، وجاء منفتحاً كلياً على الفراغ الكبير. كل هذه الخطوات شكلت القاعدة الأساسية في الإسلام، لتطبيق ما كان يريد أن يرمز إليه بالدرجة الأولى

بفصل المطلق عن العالم النسبي. من هذه القاعدة انطلق الفن الإسلامي بكل أساليبه، نحو الاتجاه الجديد، يبحث وينقب في الحقيقة النسبية بحيث جاء فناً تجريدياً بالمعنى الإسلامي لكلمة التجريد.

هذه المنهجية أعطت الفن الإسلامي على مر العصور منطقه الخاص به ومحرّكه لتحقيق ذاته. حلّق هذا الفن بالتعبير في لحظة انتفت فيها كل علاقة أو تأليف احتدامي او تناقضي بين عناصره، وهي المختلفة بالظاهر حيث حلّت محلّها العلاقة او التركيبة ذات «الالفة الجامعة» التي تقوم بين عناصرها. وأصبحت هذه العناصر الأخيرة بذلك متجانسة تحلق في عالم جديد غير ظاهري، هو عالم التجلي، عالم، يقبل بطبيعة الإنسان الإنسانية. فأتى الفن فيه يسوده التفاؤل وتعمّه البهجة. ويلبي بعمق الاحتياجات الفنية عند العامة والخاصة من المسلمين.

في حين نجد بالمقابل، أن العملية الإبداعية في الفن الغربي الدرامي، تكمن بالدرجة الأولى في تجسيد العالم الظاهر المتناقض الى أقصى درجاته، والمتمثل بعقدة الذنب والبحث عن ماهيتها والارتقاء بجوهرها الى الهدف السامي المطلق، مخلفّة من جرّاء ذلك حركة فنية ذات طبيعة صراعية وتشنجية، وهذه الأخيرة هي التي تضفي الحياة على العلم الفني، وتكون سبب وجوده.

لهذا وانطلاقاً من وجود الاختلاف الذي نوّهنا به، كان علينا في هذه الدراسة متابعة البحث عن معايير القيمة الجمالية الخاصة والملائمة للفنون الاسلامية. وكانت تجربتنا الجمالية الفنية العملية ومعايشتنا لهذه الفنون نقطة انطلاق وأساساً اعتمدناه في التنقيب عن المراجع. ومن هنا وقع اختيارنا على النصوص التراثية التي تتلاءم وتجربتنا التي عشناها. على هذا الأساس اخترنا نصوص مراجعتنا بالدرجة الأولى من علم الكلام، هذا العلم الذي عني على مر القرون، بتعميق وتكوين فلسفة الرأي العام للأمة الإسلامية المؤمنة بمشيئة الله المطلقة المتعقلة بكل الموجودات، والتي نحسها في أعمال البشر وإبداعهم المستمر، ومن النصوص التي استندنا إليها في العلوم الاخرى نصوص التصوف الإسلامي، وعلم الاجتماع من خلال وجهة النظر الإسلامية في التجمع البشري، وكيفية إقامة التوازن في المدن والامصار، وبالتاكيد فإننا لم ننس أن نستند إلى بعض الآيات القرآنية والاحاديث النبوية الشريفة، وإلى علوم اخرى تصب كلها في هذا الاتجاه العام.

وبالنتيجة فإننا نعتقد أنه بقدر ما يقترب الباحث في علم الجمال من الموضوعية في عمله، فإن عليه أن يحاول ما امكنه الابتعاد بالدرجة الاولى عن كل ما يؤمن به شخصياً، وعن كل ما يتمنى أن يكون عليه مجتمعه في المستقبل، وعليه ايضاً أن يعيش بنُبْلٍ مع الامة التي ينتمي إليها هذا الفن، والتي احتضنته ونفخت فيه روحها. ومن الممكن أن يكون ما تؤمن به هذه الامة لا يتلاءم كلياً أو جزئياً ومعتقدات الباحث. هذه المعايشة المشتركة والنبيلة يجب أن تحصل على الاقل خلال الوقت الضروري لإتمام الدراسة.

من ناحية اخرى علينا أن نقرّ أن الفكرة التي حدت بنا لاختيار«وحدة الفنون الإسلامية»، تنبع في الاساس من تعشقنا لجماليات هذه الفنون ولكون الوحدة قد تحققت فيها. وعندما تم هذا الاختيار - الذي هو موقف يتوافق وينسجم اصلاً مع ما نحب - ارتبطنا بروح هذا الفن(اي بتعبيره)، وألقينا جانباً - ولو نسبيّاً - كيانه المادي(اي المادة والشكل)، وهذا امر بديهي يتناسب وعنوان موضوعنا، ففي الروح تظهر الوحدة، وبالكيان المادي تظهر الاختلافات بالدرجة الاولى. بقدر ما نركّز على الروح التي هي التعبير في هذه الفنون، نكون قد اقتربنا من الوحدة، وهذا يوضح تركيزنا أيضاً - في عملية التنظير - على الفكر الديني المتمحور حول التوحيد الإسلامي، وهو مرجع هذه الحضارة وروحها التي طبعت شخصيتها، وبها تمّت عملية تجميع الاقوام على اختلاف بيئاتهم واصولهم العرقية، فتحولوا إلى جماعة واحدة هي«الامة».

ولا ندعي أن هذه الرؤية الجديدة في الكشف عن جماليات الفنون الإسلامية التي اتينا بها، تمثل نظرية كاملة ونهائية احاطت بالموضوع من كل جوانبه، وإنما نقول إنها مجرد«نافذة» على ادراك حقيقة جماليات هذه الفنون. دعوناها«نافذة» كوننا في الاساس قد حدّدنا وقتاً معلوماً حصرنا خلاله دراستنا، وبالتالي حصرنا البحث في ميادين محددة، آخذين بعين الاعتبار أن هذه الميادين تشكّل جوهر الموضوع الذي بُحث، ودعوناها«نافذة» ايضاً لفتح المجال امام ابحاث مستقبلية لاحقة تعتمد بحثنا، بهدف التوسع بما ورد به، من جميع الجوانب. وذلك بتناول اكبر قدر ممكن من الامور التي تشكّل معاً، روحاً وجسداً لكل من الفن والحضارة. وذلك لكون الروح والجسد يؤثران بعضهما ببعض ويرتبطان بعلاقة جدلية. وكذلك بإدخال فنون مهمة اخرى كفن الزخرفة، وتوسيع دائرة دراسة فن العمارة الإسلامية بحيث تشمل المباني ذات الوظائف المختلفة، وتوسيع دائرة دراسة فن الموسيقى ايضاً لتشمل انواعها المختلفة من اغاني دينية ودنيوية تراثية.

هذه الدراسات ينبغي أن تعتمد التجارب الميدانية، وأن تأخذ في حسابها أمثلة من الفنون في مناطق تغطي اكبر قدر ممكن من المساحة ومن المراحل التاريخية.

نستنتج في ختام هذا البحث المتواضع كلمة صغيرة، منبثقة من تاريخ أجدادنا، الذين ابدعوا على مدى قرون فصنعوا التاريخ،.ففي وقت من الاوقات يُتاح للإزدهار فرصة الوجود وذلك عند تلاقي اعمال النخبة المؤهلة بالتقنيّة العصرية مع مثاليّات عامة الناس، واعني بذلك الجماعة. فلدى الجماعة نجد المخزون الفطري الذي يحتضن صفاوة الماضي وحقيقة الحاضر وتطلّعات المستقبل. اي لدى الجماعة نجد الاصالة وسرّ التجديد. وهي الخميرة المطلوبة في جميع مجالات الإبداع.

من هذا المنطلق، يمكننا تفسير ازمة التعبير التي نعيشها اليوم في امتنا العربية والإسلامية، والتي يظهر فيها جليّاً عجز النخبة عن الإبداع، فهي غير قادرة على أن تقوم بمهامها بتوعية العامة من الناس لتواكب التطور، وتدخل التاريخ بسبب موقفها الاسقاطي عليهم. ويمكنني القول أن هذه النخبة تمتلك مفردات معرفية عصرية مفككة، لا يمكن جمعها وتأليفها لترى النور والحياة إلا من خلال المنهجيّة الخاصة، المستقاة من الذات العميقة في التاريخ والمتصلة بحاضر الامة.

المصادر والمراجع العربية

الأبشيهي، شهاب الدين أحمد المحلي (٨٥٠ هـ/ ١٤٤٦م)،

ـ المستطرف في كل فن مستظرف، دار إحياء التراث العربي، بيروت (د. ت).

ابن الأثير، عزّ الدين أبو حسن (٦٣٢ هـ/ ١٢٣٤ م)،

ـ الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٥ م.

ابن بطوطة، محمد بن عبد الله (٧٧٩ هـ/ ١٣٧٧ م).

ـ رحلة ابن بطوطة، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٥ م، ونسخة وزارة المعارف العمومية، الطبعة الأميرية بولاق، القاهرة ١٩٣٨ م.

ابن جبير، أبو الحسين محمد (٦١٤ هـ/ ١٢١٧ م).

ـ رحلة ابن جبير. دار صادر، بيروت ١٩٨٠ م.

ابن الجزري، شهاب الدين أبو الخير (٨٢٣ هـ/ ١٤٢٩م).

ـ منجد المقرئين، مكتبة القدسي بالأزهر، القاهرة ١٣٥٠هـ.

ابن حزم، أبو محمد علي (٤٥٧ هـ/ ١٠٦٤م)،

ـ جوامع السيرة، تحقيق إحسان عباس، دار المعارف، مصر (د. ت).

ابن حَوْقل (٣٦٧ هـ/ ٩٧٧ م)،

ـ كتاب«صورة الأرض»، دار مكتبة الحياة،بيروت (د. ت).

ابن خلدون، عبد الرحمن محمد (٨٠٨ هـ/ ١٤٠٥ م)،

ـ المقدمة، دا ر العودة، بيروت (د. ت).

ابن رستة، أبو علي (٢٩١ هـ/ ٩٠٣م)،

ـ الأعلاق النفيسة، مطبعة بريل، ليدن ١٨٩١ م.

ابن سعد، أبو عبد الله محمد (٢٣٠ هـ/ ٨٤٤ م)،

ـ الطبقات الكبرى، دار صادر، بيروت ١٩٦٠ م.

ابن سينا، أبو علي الحسين (٤٢٨ هـ/ ١٠٣٨ م)،

ـ جوامع علم الموسيقى، من كتاب«الشفاء»، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة ١٩٥٦ م.

ابن عبد ربه (٣٢٧ هـ/ ٩٣٨ م)،

- العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٣ م.

ابن عربي، محي الدين (٦٣٨ هـ/ ١٢٤٠م)،

- فصوص الحكم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر ١٩٦٦ م.

ابن عساكر، أبو القاسم علي (٥٧٢ هـ/ ١١٧٦ م)،

- تاريخ مدينة دمشق، المعجم العلمي بدمشق ١٩٥٤ م.

- تبيين كذب المفتري، نشرة القدس، دمشق ١٣٤٧ هـ.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله (٢٧٦ هـ/ ٨٨٩ م)،

- أدب الكتاب، دار الكتاب العربي، بيروت (د. ت).

- المعارف، دار الكتب، القاهرة ١٩٦٠ م.

ابن قيّم الجوزية، محمد بن أبي بكر (٧٥١ هـ/ ١٣٥٠ م)،

- زاد المعاد، المطبعة المصرية، القاهرة ١٣٢٤ هـ.

- روضة المحبّين ونزهة المعشوقين، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٥ م.

ابن الكلبي، ابن المنـظر هشام (٢٠٤ هـ/ ٨١٩ م)،

- كتاب الاصنام، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، نسخة مصورة عن دار الكتب، القاهرة ١٩٢٤ م.

ابن مجاهد، أبو بكر أحمد (٣٢٤ هـ/ ٩٣٥ م)،

- كتاب السبعة في القراءات، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣ م.

ابن المُنَجِّم، أبو أحمد يحيى (٣٠٠ هـ/ ٩١٢ م)،

- رسالة ابن منجم في الموسيقى وكشف رموز كتاب الاغاني، تحقيق وشرح وتعليق يوسف شوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٦ م.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (٧١١ هـ/ ١٣١١ م)،

- لسان العرب، دار صادر، بيروت (د. ت).

ابن نديم، أبو فرج محمد (٣٨٥ هـ/ ٩٩٥ م)،

- الفهرست، دار المعرفة، بيروت ١٩٧٨ م.

أرسطو، (٣٢٢ق.م)

- الطبيعة، ترجمة إسحق بن حنين، حققه وقدمه عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤ م.

الأرموي، صفي الدين أبو المفاخر (٦٩٣ هـ/ ١٢٩٣ م)،

- كتاب الأدوار والرسالة الشرقية في النسب التأليفية، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، فرانكفورت ١٩٨٤ م.

أرنولد، توماس (Arnold, Thomas)،

- تراث الإسلام، ترجمة جرجس فتح الله، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٢م.

الأزرقي، أبو الوليد محمد (٢٥٠ هـ/ ٨٦٣م)،

- أخبار مكة، دار الأندلس، بيروت ١٩٦٩م.

إزمان، أدولف،

- مصر والحياة المصرية، ترجمة عبد المنعم أبو بكر، مكتبة النهضة المصرية (د. ت).

الأشعري، أبو حسن علي (٣٢٤ هـ/ ٩٣٥م)،

- الإبانة، المطبعة السلفية، دمشق ١٣٤٧هـ.

- كتاب اللمع، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٥٢م.

- مقالات الإسلاميين، دار النشر، فرانز شتاينر بفسبادن ١٩٨٠م.

الأشموني، أحمد بن محمد، (د. ت. و).

- منار الهدى في بيان الوقف والابتدا، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٧٣م.

الأصفهاني، أبو فرج علي (٣٥٦ هـ/ ٩٦٦م)،

- كتاب الأغاني، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٣م.

أليوت، الكسندر،

- آفاق الفن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢م.

أمهز، محمود،

- الفن التشيكي المعاصر، دار المثلث، بيروت ١٩٨١م.

الأنصاري، عبد الرحمن الطيّب،

- قرية الفاو، جامعة الرّياض ١٩٨٢م.

أوفيد،

- ميتامورفوزس (مسخ الكائنات)، ترجمة وتعليق ثروة عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.

الباقلاني، أبو بكر محمد (٤٠٣ هـ/ ١٠١٢م)،

- التمهيد، المكتبة الشرقية، بيروت ١٩٥٧م.

البغدادي، عبد القاهر (٤٢٩ هـ/ ١٠٣٧م)،

- أصول الدين، دار الكتب العلمية،بيروت ١٩٨١م.

البلاذري، أحمد بن يحيى (٢٧٩ هـ/ ٨٩١م)،

- فتوح البلدان، ليْدن ١٨٦٦م.

بينس (S.Pines)،

ـ مذهب الذرة عند المسلمين، نقله عن الألمانية محمد عبد الهادي أبو ريدة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٦ م.

التهاوني، محمد بن علي (القرن ١٢ هـ/ ١٨ م)،

ـ كشاف اصطلاحات الفنون، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٣ م، ونسخة من دار خياط، بيروت (د.ت).

التوتنجي، نجاة يوسف الحاج محمد،

ـ المحاريب العراقية، وزارة الأعلام، مديرية الآثار العامة، بغداد ١٩٧٦ م.

التوحيدي، أبو حيان علي (٤١٤ هـ/ ١٠٢٣ م)،

ـ ثلاث رسائل، المعهد الفرنسي بدمشق ١٩٥١ م.

ـ الإمتاع المؤانسة، المكتبة العصرية، بيروت ـ صيدا (د.ت).

ـ المقابسات، القاهرة ١٩١٠ م.

التونسي، محمد الشاذلي (٨٨٢ هـ/ ١٤٧٧ م)،

ـ فرح الأسماع برخص السماع، الدار العربية للكتاب، طرابلس الغرب ١٩٨٥ م.

الجبوري، محمود شاكر،

ـ نشأة الخط العربي وتطوره، مكتبة الشرق الجديد، بغداد ١٩٧٤ م.

الجرجاني، عبد القادر (٤٧١ هـ/ ١٥٧٨ م)،

ـ التعريفات، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٥٥ م.

الجمحي، ابن سلام،

ـ طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين، مكتبة الثقافة العربية (د.ت).

الجويني، إمام الحرمين (٤٧٨ هـ/ ١٠٨٥ م)،

ـ الشامل في أصول الدين، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩ م.

ـ كتاب الإرشاد، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت ١٩٥٨ م.

الحديثي، عطا، وعبد الخالق، هناء،

ـ القباب المخروطية في العراق، وزارة الأعلام، مديرية الآثار العامة، بغداد ١٩٧٤ م.

حمودة، ألفت يحيى،

ـ نظريات وقيم الجمال المعمارية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م.

حمودة، عبد الوهاب،

ـ موسيقى القرآن، عن مجلة لواء الإسلام، القاهرة، جمادي الثاني ١٣٦٧ هـ.

الخطيب البغدادي، احمد بن علي (٤٦٤ هـ/ ١٠٧١م).

- تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي، بيروت (د. ت).

خليل، عطيات، وناهد حافظ،

- فن تركيبة الصوت وعلم التجويد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٣ م.

الدارمي، أبو محمد عبد الله (٢٢٥ هـ/ ٨٦٨ م)،

- السنن، المطبعة الحديثة، دمشق ١٣٤٩ هـ.

الداني، أبو عمرو عثمان (٤٤٤هـ/ ١٠٥٢ م)،

- التيسير في القراءات السبع، جمعية المستشرقين الألمانية، استنبول ١٩٣٠ م.

دلوّ، برهان الدين،

- جزيرة العرب قبل الإسلام، دار فارابي، بيروت ١٩٨٩ م.

ديسو، رينيه (Dussaud, René)،

- العرب في سوريا قبل الإسلام، ترجمة فريد جحا، لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د. ت).

الذهبي، أبو عبد الله محمد (٧٤٨ هـ/ ١٣٤٧ م)،

- سير أعلام النبلاء، دار المعارف النظامية، القاهرة ١٢٣٣ هـ.

الرازي، فخر الدين (٦٠٦ هـ/ ١٢٠٩ م)،

- كتاب الأربعين في أصول الدين، مطبعة مجلس دائرة المعارف، حيدر أباد ـ الدكن ١٣٥٣ هـ.

الرماني (٣٨٦ هـ/ ٩٩٦ م). والخطابي (٣٨٨ هـ/ ٩٩٨ م). والجرجاني (٤٧١ هـ/ ١٠٧٨ م)،

- رسائل في إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر ١٩٦٨ م.

رمضان، محي الدين،

- الإعجاز الموسيقي في القرآن، دار الفرقان، الاردن ١٩٨٢ م.

روسي، بيير (Rossi, Pierre)،

- مدينة إريزيس، ترجمة فريد جحا، بيروت (د. ت).

ريد، هربت،

- الفن والمجتمع، ترجمة فارس ضاهر، دار القلم، بيروت ١٩٧٥ م.

الزركشي، محمد بن عبد الله (٧٤٩ هـ/ ١٣٩١ م)،

- إعلام المساجد بأحكام المساجد، لجنة إحياء التراث، القاهرة ١٣٨٤ هـ.

زين الدين، ناجي،

- مصوّر الخط العربي، مكتبة النهضة، بغداد ـ بيروت ١٩٧٤ م.

ستولنتز، جيروم (Stolnits, Jerome)،

- النقد الفني(Aesthetics and Philosophy of Art Criticisme)، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١ م.

السعيد، لبيب،

- الأذان والمؤذن، الهيئة العامة، القاهرة ١٩٧٠ م.
- الجمع الصوتي الأول، دار المعارف، مصر ١٩٧٨ م.
- التغني بالقرآن، الهيئة المصرية، القاهرة ١٩٧٠ م.

سفر، فؤاد،

- الحضر مدينة الشمس، وزارة الأعلام، بغداد ١٩٧٤ م.

السهرودي، شهاب الدين، (٦٣٢ هـ/ ١١٣٤ م)،

- عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٣م.

السهلاوي، محمد،

- كيف تجوّد القرآن، وترتّله ترتيلاً، مكتبة القرآن، القاهرة ١٩٨٤م.

سورديل، دومينيك (Sourdel, Dominique)،

- الإسلام في القرون الوسطى، دار التنوير، بيروت ١٩٨٣م.

سوريو، إيتيان (Souriau, Etienne)،

- الجماليات عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت/ باريس ١٩٨٢.

سيبويه، أبو بشر عامر، (القرن ٢ هـ/ ٩م)،

- «الكتاب»، باريس ١٨٨٥ م.

السيد، رضوان،

- الأمة الجماعة والسلطة، دار اقرأ، بيروت ١٩٨٤م.
- أبو حسن الماوردي، الجامعة الأميركية في بيروت، مستل من الأبحاث، ٣٣ ـ ١٩٨٥ م.

الشافعي، أبو عبد اللّه محمد (٢٠٤ هـ/ ٨١٩ م)،

- الفقه الأكبر في التوحيد، المطبعة الأدبية، القاهرة (د. ت).

شافعي، فريد،

- العمارة العربية في مصر الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ م.

الشامي، يحيى،

- الشرك الجاهلي، دار الفكر اللبناني، بيروت ١٩٨٦ م.

الشهرستاني، الأفضل أبو الفتح، (٥٤٨ هـ/ ١١٥٣ م)،
- الملك والنحل، مطبعة القاهرة ١٣١٧ هـ.

شووان، فريد هوف،
- حتى نفهم الإنسان، ترجمة صلاح الصاوي، الدار المتحدة للنشر، بيروت ١٩٨٠ م.

صدقي، عبد الرحمن،
- الفنان الصوفي، مقالة في«المجلة» العدد ٤٠، القاهرة ١٩٦٠ م.
- الفنان الديني، مقالة في«المجلة»، عدد ٤٠، القاهرة ١٩٦٠ م.

الطوسي، نصير الدين أبو جعفر (٦٧٢ هـ/ ١٢٧٣ م)،
- رسالة الطوسي في الموسيقى، مصر (د. ت).

علي، جواد،
- تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧١ م.

الغزالي، أبو حامد محمد (٥٠٥ هـ/ ١٠٥٨ م)،
- إحياء علوم الدين، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٣ م.

غويدي، إغناطيوس،
- محاضرات في تاريخ اليمن والجزيرة العربية الإسلامية، ترجمة إبراهيم السمّرائي، رواد الحداثة، بيروت ١٩٨٦ م.

الفارابي، أبو نصر محمد (٣٣٩هـ/ ٩٥٠م)،
- كتاب الموسيقى الكبير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة (د. ت).

فارس، بشر،
- سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة ١٩٥٢ م.

فارمر، هنري جورج (Farmer, H.G.)،
- تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر للميلاد، عربّه جرجس فتح الله المحامي، دار مكتبة الحياة، بيروت (د. ت).

فتحي، حسن،
- العمارة العربية الحضرية بالشرق الأوسط، منشورات جامعة بيروت العربية، بيروت ١٩٧١ م.

فخري، ماجد،
- تاريخ الفلسفة الإسلامية، الجامعة الأميركية، بيروت ١٩٧٤ م.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد (١٧٥هـ/ ٧٩١ م)،
- كتاب العين، المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٦٧ م.

فيشر، أرنست (Fisher, Ernest)،

- ضرورة الفن(La Nécessité de l'Art)، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت (د. ت).

القارىء، علي بن سلطان (١٠١٤هـ/ ١٦٠٥ م)،

- المنح الفكرية على متن الجزرية، المطبعة العثمانية، القاهرة ١٣٠٢ هـ.

القرطبي، أبو عبد الله محمد (٦٧١هـ/ ١٢٧٢ م)،

- الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٣٢٤ هـ.

القشيري، أبو قاسم عبد الكريم (٤٦٥هـ/ ١٠٧٢ م)،

- الرسالة القشيرية، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٣ م.

قطب، سيد،

- في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت ١٩٨٥ م.

قطب، محمد،

- منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، القاهرة، بيروت ١٩٨٣ م.

القلقشندي، شهاب الدين أبو العباس (٨٢١هـ/ ١٤١٨ م)،

- صبح الأعشى في صناعة الأنشى، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة (د. ت).

الكَلْبي، أبو منظر هشام (٢٠٤هـ/ ٩٣٥ م)،

- كتاب الأصنام، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، نسخة مصورة عن دار الكتب، القاهرة ١٩٢٤ م.

الكندي، أبو يعقوب إسحاق (٢٥٢هـ/ ٨٦٦ م)،

- الرسالة في خبر صناعة التأليف، مركز تحقيق التراث، القاهرة ١٩٦٩ م.

- الرسالة الكبرى في التأليف، دار الكتب، القاهرة ١٩٦٩ م.

كونل، أرنست (Kuhnel, Ernest)،

- الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت ١٩٦٦ م.

الماوردي، أبو الحسن علي (٤٥٠ هـ / ١٠٥٨م)،

- ادب الدنيا والدين، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٧م.

- تسهيل النظر، دار العلوم العربية، بيروت ١٩٨٧م.

- المسعودي، ابو الحسن على (٣٤٦ هـ / ٩٥٦م)

- مروج الذهب، منشورات الجامعة اللبنانية ١٩٦٥م.

- التنبيه والإشراف، ليدْن(د. ت).

مصطفى، صالح لمعي،

- التراث المعماري الإسلامي في مصر، منشورات جامعة بيروت العربية، بيروت ١٩٧٥م.

المقري، ابوالعباس أحمد(١٠٤١هـ/ ١٦٣١م)،

- نفح الطيب، دارالكتاب العربي، بيروت، من طبعة محيّ الدين عبد الحميد، مصر ١٩٤٩م.

المقريزي، تقي الدين ابو العباس(٨٤٦هـ/ ١٤٤٢م)،

- الخطط، مكتبة العرفان، بيروت(د.ت).

المكي، ابن أبي طالب(٤٣٧هـ/ ١٠٤٥م).

الرعاية، دار عمار، الاردن ١٩٨٤م.

موسى، جلال،

- نشأة الاشعرية وتطورها، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢م.

النويري، ابو العباس أحمد(٧٣٣هـ/ ١٢٣٥م)،

- نهاية الارب في فنون الادب، المؤسسة المصرية العامة(د.ت).

الهمداني، حسن بن أحمد(٣٣٤هـ/ ٩٤٥م)،

- صفة جزيرة العرب، مطبعة السعادة، مصر ١٩٥٣م.

- الإكليل، مطبعة السريان الكاثوليكية، بغداد ١٩٣١م، وليدْن ١٩٦٥م.

ولفنسون، إسرائيل،

- تاريخ اليهود في بلاد العرب في الجاهلية وصدر الاسلام، مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٢٧م.

ياقوت الحموي، شهاب الدين ابو عبد الله(٦٢٦هـ/ ١٢٢٨م)،

- معجم البلدان، دار بيروت ودار صادر، بيروت ١٩٥٧م.

المصادر والمراجع الاجنبية

Berque, Jacques,

-Arabie, Ed. Stock - Plus, Paris 1978.

- L'Islam au Défi. Ed. Gallimard, Paris 1980.

Blunt, Wilfrid,

-Isfahan Pearl of Persia, Elek Book, London 1966.

Burckhardt, Titus,

-Art of Islam, World of Islam Festival, Publishing company Ltd., London 1976.

Chapdor, A.,

- Les Ruines de palmyre, Albert Guillot, Paris 1953.

Chevalier, Dominique,

- L'Espace Social de la Ville Arade, Maison Neuve et Laruse, Paris 1979.

Chevallier, J.,

- Dictionnaire de Symboles Ed. Robert Laffont, Paris 1969.

Contenau, Georges,

- La vie Quotidienne a Babylone, Hashette, Paris 1950.

Corbin, Henry,

- Histoire de Philosophie Islamique, Gallimard, Paris 1964.

Dhorme, E,

- Les Religions di Babylonie et d'Assyrie, Presses Universtaires di France, Paris 1949.

Diez, Ernest,

- L'Art de L'Islam, Payot, Paris (S.D.).

Dussaud, René,

- La Pénétration des Arabes en Syrie avant I'Islam, Paul Geuthner, paris 1955.

Eco, Unberto,

- L'Oeuvre Ouverte, Seuil, Paris 1965.

Erlanger, R,d',

- La Musique Arabe, Paris 1930 - 1949.

Ettinghausen, Richard,

- La Peinture Arabe, Skira, Flammarion, Genève 1977.

Godard, André,

- L'Art de L'Iran, paris 1962.

Göknil, Ulga Vogt,

- Mosquée,Chêne, paris 1975.

Golvin, Lucien,

- Essai sur L'Architecture Religieuse Musulmane, Ed. Klincksieck, paris 1970.

Grabar, André,

- L'Age D'Or de Justinien, Gallimard, paris 1966.

Grabar Oleg,

- The Formation of Islamic art, Yale University Press, London 1977.

Greswel, KAC.,

- A Short Account of Early Muslim Architecture, Baltimore 1958.

Guettat, Mahmoud,

- La Musique Classique du Maghreb, La Bibliothèque Arabe, Sindbad, Paris 1980.

Guignard, Michel,

- Musique Honneur et Plaisir au Sahara, Geuthner, Paris. 1975.

Hoag, John D.,

- Architecture Islamique, Berger Levrault, Paris 1982.

Hursel, Edmond,

- Méditation Cartésienne, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1980.

Jargy, Simon,

- La Musique Arabe, Presses Universitaires de France, Paris 1971.

Kandinsky, Wassily,

- Du Spirituel Dans L'Art, Médiation, Denoël - Gonthier. Paris 1969.

- Cours du Bauhaus, Denoel/ Gonthier, Paris 1975.

Kazimirski,

- Dictionnaire Arabe Français, Maison Neuve et Cu, Paris 1860, Librairie du Liban, Beyrouth 1944.

Khatibi, Abdel Kebir et Sijelmossi, Mohamed,

- L'Art Calligraphique Arabe, Chene, Paris 1974.

Klee, Paul,

- Théorie de L'Art Moderne, Demoêl Conthier, Paris 1988.

Lammens, Henri,

- Le Berceau de L'Islam, Roma 1914.
- L'Arabie Occidentale avant L'Hégire, L'Institu Français du Caire 1919.

Le Bon, Gustave,

- La Civilisation des Arabes, Le Sycomore, Paris 1880.

Lingo, Martin,

- The Quoranic Art of Calligraphy an Illimination, word of Festival Trust, London 1976.

Marçais, Georges,

- L'Art Musulman, Quadrige, Puf, Paris 1962.

Massignon, Louis,

- Les Methodes de Réalisation Artistique des Peuples de L'Islam, Extrait de la revue Syria 1921, Librairie Paul Geuthne, Paris 1921.
- Parole Donnée, Dossiers des Lettres Nouvelles, Julliard, Paris.

Massoudy, Hassan,

- Calligraphie Arabe Vivante, Flammarion, Paris 1981.

Nasr, Seyyed Hossein,

- Sciences et Savoir en Islam, Sindbad, Paris 1979.

Papadopoulo, A.,

- L'Islam et L'Art Musulman, Ed. d'art Lucien Mazenod, Paris 1976.

Popper, Frank,

- L'Art Cinétique, Gauthier - Villars, Paris 1972.

Pousseur, Henri,

- Musique Sémantique Société, Casterman, Paris 1972.

Safadi, Yasine Hamid,

Calligraphie Islamique, Chêne, Paris 1978.

Sauvaget, J,

- Les Monuments Historiques de Damas, Beyrouth 1932.

Shung - Ville, Christa,

- L'Art de Byzance et de L'Islam, Elsevien, Paris - Bruxelles 1979.

Somville, Pierre,

- Art et Symbole à la Renaissance, Solédi éditeur, Liège, Belgique 1983.

Sourdel, Dominique,

- L'Islam, Puf., Paris 1968.

Souriau, Etienne,

- La Correspondance des Arts, Flammarion, Paris 1969.

Sozen, Metin,

- The Evolution of Turkish Art and Architecture, Haset Kitabevi A.s., Istanbul, (S.D.).

Tchalenko, Georges,

- Villages Antiques de la Syrie du Nord, Geuthner, Paris 1953.

Xenakis, Lannis,

- Musique Architecture, Caterman, Paris 1976.